академія

# Літературознавчий
## словник-довідник

NOTA BENE!

Серію засновано в 1995 році

NOTA BENE!

# Літературознавчий словник-довідник

Друге видання
виправлене, доповнене

Київ
Видавничий центр «**Академія**»
2007

ББК 92я2
Л64

У словнику-довіднику розкрито зміст основних філософсько-естетичних категорій, літературознавчих, лінгвістичних, психологічних понять, які характеризують специфіку художньої літератури, її функціонування у суспільстві. Подано інформацію про українські альманахи і літературно-мистецькі часописи, об'єднання письменників і стильові течії у світовому письменстві.

Розрахований на літературознавців, критиків, викладачів і студентів-філологів, учителів-словесників, усіх, хто цікавиться мистецтвом слова.



ISBN 978-966-580-244-0

# Вдруге — і з оновленим змістом

У процесі створення словника-довідника упорядники і автори мали на меті охопити основні літературознавчі терміни, найсуттєвіші поняття філософії, естетики, мистецтвознавства, книгознавства, лінгвістики, фольклористики, які розкривають специфіку мистецтва слова, своєрідність літературного процесу, передусім в українському письменстві, а також проблематику сучасного літературознавства. Намагалися вони подати довідкову інформацію про найголовніші літературні об'єднання і школи, літературно-мистецькі напрями, стильові течії, найпомітніші видання (альманахи, антології, збірники, часописи тощо), визначні пам'ятки вітчизняного і світового письменства.

Добір термінів здійснювався з огляду на їх теоретичну значущість, сферу і частоту вживання. Тому до словника не потрапили поняття функціонально пасивні або вживані поза межами української літератури, видання, пам'ятки, які мали локальне поширення. Це стосується і деяких літературних шкіл. З цих міркувань не було включено і терміни феноменологічної естетики, структуральної поетики, металінгвістики, культурної антропології, психоаналітичної критики, оскільки кожна із цих галузей знань може претендувати на свій словник. У структуру другого видання включено поняття з урахуванням нових реалій в літературі й літературознавстві.

У процесі створення словника-довідника було використано «Українську літературну енциклопедію», «Українську радянську енциклопедію», «Словник літературознавчих термінів» В. Лесина та О. Пулинця, «Краткую литературную энциклопедию», «Энциклопедию литературоведческих терминов», праці вчених української діаспори («Енциклопедію українознавства» за редакцією В. Кубійовича, «Азбуковник» Б. Роменчука, теоретичні праці І. Качуровського, Д. Нитченка та ін.), польський «Słownik terminow literackich».

Більшість статей належить Р. Гром'яку (загальнотеоретичні статті, а також ті, що стосуються філософії, естетики, методології літературознавства), Ю. Коваліву (поетика, зображально-виражальні засоби, версифікація, стильові тенденції), Ф. Погребеннику та П. Федченку (періодичні видання), М. Кодаку (книгознавство), М. Чорнопиському (фольклористика).

Проспект словника-довідника був прорецензований професорами Варшавського університету Є. Чаплієвичем, Е. Касперським та В. Назаруком, які підготували до нього й окремі статті.

# Авторський колектив

Астаф'єв О.
Бичко З.
Бірчак Богдана
Бучко Д.
Вашків Леся
Веретюк Оксана
Волкова Тетяна
Галич О.
Гнатюк М.
Грибчук І.
Гром'як Р.
Гузар Олена
Добрянська Ірина
Дончик В.
Загайський Б.
Златів Леся
Ільницький М.
Касперський Е. *(Польща)*
Ковалів Ю.
Кодак М.
Комариця Мар'яна
Корбич Галина *(Польща)*
Корпанюк М.
Крамар Р.
Крижанівський С.
Криса Богдана
Куца Ольга
Кучма Наталія
Лещак О.
Лісняк Стефанія
Махно В.
Мельничайко В.
Мельничайко Олександра
Мельничук Б.
Мишанич О.
Назарук В. *(Польща)*
Невідомська Лілія
Оникієнко Інна
Папуша І.
Пархонюк Людмила
Перебийніс П.
Пігур Людмила
Погребенник Ф.
Поплавська Наталія
Приходько Інна
Сивокінь Г.
Скупейко Л.
Сорока П.
Ступінський В.
Сулима М.
Теремко В.
Ткаченко А.
Ткачук М.
Федченко П.
Хропко В.
Чорнописький М.
Штонь Г.

# А

**Абетко́вий ві́рш** — своєрідна поетична форма, сконструйована за послідовністю літер в абетці. Найпоширеніший у літературі для дітей, виконує пізнавальну та виховну функції, наприклад, «Алфавіт віршами, написаний для сина» Олександра Олеся із щорядковою (парною) вживаністю літер абетки:

Айстра квітне у саду,
Аєр в лузі я знайду,
Бізон у двір забрався,
Баран його злякався [...].

А. в., до якого звертаються і сучасні поети (Варвара Гринько, Наталка Поклад, Любов Пшенична, Ганна Чубач та ін.), має фольклорні джерела:

Семен сказав своїм синам:
— Сини, складіть скирту сіна.
Сини склали скирту сіна.
Семен сказав своїм синам:
— Спасибі.

А. в. подеколи має складний для версифікаційного виконання вигляд, потребуючи від поета неабиякої віртуозності, продемонстрованої свого часу Іваном Величковським, коли кожне наступне слово починається черговою літерою:

Аз благ всіх глубина,
Діво єдина
Живот зачах званим
Ісуса Избранним,
Котрий люде мною
На обід покою
Райська собираєт [...].

А. в. під назвою «абецедарій» за доби середньовіччя використовувався у релігійній та дидактичній поезії латиномовної Європи. У православних слов'ян А. в. називалася «азбука-границя», започаткована, як вважається, Костянтином Болгарським, де кожен рядок починався наступною літерою абетки. Принцип А. в. подеколи вживається і в складних композиційних утвореннях, які позначаються на структурі видань, як, зокрема, у збірці «Предметність нізвідки» В. Лесича.

**Абза́ц** *(нім. Absatz, букв. — уступ)* — частина тексту, композиційно найменша, означена відступом на початку першого рядка і, як правило, не заповненим до кінця останнім рядком. Інколи А. вирізняється тільки незаповненням останнього рядка. Практикується також винесення початку пер-

шого рядка А. на поле сторінки. А. із кількох речень утворює змістову єдність. Слово «А.» вживається також у значенні абзацного відступу.

**Аболіціоні́стська** *(лат. abolitio — усунення, відміна)* **літерату́ра** — література 30—60-х XIX ст. у США, пов'язана із суспільно-політичним рухом за визволення негрів від рабства. Її засновником став Р. Хілдрет — автор роману «Раб, або Спогади Арчі Мура», видрукуваного у видавництві відомого діяча аболіціоністського руху В.-Л. Гаррісона 1836 (2-ге доповнене видання з'явилося під назвою «Білий негр, або Спогади утікача»). Найвизначнішим твором А. л. вважається роман «Хатина дядька Тома» Г. Бічер-Стоу (1852), в якому розкривається жахливе становище негрів-рабів. Мотиви аболіціонізму відлунювали у творчості видатних американських письменників Г.-В. Лонгфелло, Р.-В. Емерсона, Г.-Д. Торо, В. Вітмена та ін.

**Абревіату́ра** *(італ. abbreviatura, від лат. abbrevio — скорочую)* — скорочення слова чи словосполучення, вживане в усному та писемному мовленні (мо — замість може, і т. п. — і таке подібне тощо). А. вказує і на слово, складене з перших літер чи словосполучень, що витворюють певну назву: ВАПЛІТЕ — Вільна академія пролетарської літератури, Аспис — Асоціація письменників, Аспанфут — Асоціація панфутуристів, ВУСПП — Всеукраїнська спілка пролетарських письменників, ІНТЕБМОВСЕГІЇ — Інтелектуальний блок молодої всеукраїнської генерації, СПУ — Спілка письменників України та ін.

**Абстрагува́ння** *(лат. abstractio — віддалення, відстороненння)* — мислене виокремлення суттєвих, найістотніших ознак, прикмет предметів, явищ об'єктивної дійсності чи творів людської діяльності з неістотних, випадкових, другорядних їх ознак. Наслідком А. є загальне поняття, категорія. Процес А. можливий тому, що окремі властивості, ознаки, сторони предметів, явищ, творів, будучи у зв'язках з цілим, мають водночас відносну самостійність. Шляхом А. і узагальнення створюються літературознавчі поняття, які фіксують сутність усіх або групи художніх творів («художня література», «епос», «лірика») чи одного елемента («тема», «сюжет», «алітерація» тощо).

**Абстракціоні́зм** — течія авангардистського мистецтва. Виникнувши на початку XX ст. (В. Кандинський, Наталія Гончарова, П. Пікассо, П. Мондріан, О. Архипенко, П. Клее та ін.), А. сягнув свого апогею у 50-ті. Філософсько-естетична основа А. — неміметичний принцип художнього мислення, ірраціоналізм, відхід від ілюзорно-предметного зображення, абсолютизація чистого вираження та самовираження митця засобами геометричних фігур, ліній, кольорових плям, звуків. Творчі пошуки провідників А. у малярстві, графіці,

скульптурі тощо впливали на дизайн, а також на художню літературу (див.: **Антироман; Література потоку свідомості**), на «концептуальне мистецтво», зокрема на конкретну поезію, яка хоч і оформилася в середині століття, однак її вияви спостерігалися у 10-ті роки, зокрема у збірнику «Ослиний хвіст і мішень» (Москва, 1913), де містилися приклади шумової (подвоєння, потроєння і т. д. приголосних) та легатної (актуалізація голосних) поезії, відмінної від зауму (див.: **Заум**). Зразок шумової поезії:

Счтрп трг ждрв
Смк чпр вчнц
Хд брн рвнч
Шпрз Шкрц
Хрфд
Вб зчж хнв
спржвчнхлш *(А. Лотов)*.

Зразок легатної (італ. *legato*, букв. — зв'язаний; у музиці — безвідривний, плавний перехід одного звука в інший) поезії:

А а а а а
Е е е е е
И и и и и
О о о о о
У у у у у
А Е И О У *(Альдо Палацески)*.

Ця тенденція позначилася і на українській поезії, зокрема на творчості М. Семенка (ранній період):

Гк бк вк дк нк тк
Ру оро
о
? с ?

**Абсу́рд** *(лат. absurdus — безглуздий)* — нісенітниця, безглуздя. Термін у цьому значенні вживається істориками літератури і критиками, які аналізують поведінку персонажів художніх творів з позицій правдоподібності (культурно-історична школа, реальна критика). Термінологічного статусу А. набуває у словосполученнях «література абсурду», «театр абсурду», які використовуються для умовної назви художніх творів (романів, п'єс), що змальовують життя у вигляді начебто хаотичного нагромадження випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій (творчість Е. Іонеско, С. Беккета, окремі твори Ж.-П. Сартра, А. Камю). Підкреслений алогізм, ірраціоналізм у вчинках персонажів, мозаїчна композиція творів, гротеск і буфонада у засобах їх творення — характерні прикмети такого мистецтва. Тому термін

«література абсурду» зберігає значення передусім у цій системі і може вживатися для її характеристики. Більш нейтральним щодо оцінного навантаження може бути термін «абсурдистська література».

**«Авангáрд»** — літературно-мистецька група, що діяла в Харкові у 1926—30 після розпаду «Гарту». До «А.» належали поети В. Поліщук (керівник), О. Левада, Г. Чернов (Малошийченко), Р. Троянкер, прозаїк В. Ярина, художники В. Єрмілов, Г. Цапок. Декларації «А.» проголошували «тісний зв'язок мистецтва з добою індустріалізації», обстоювали «конструктивний динамізм», або «динамічний спіралізм», як «стиль епохи», спрямований на «боротьбу проти відсталості, міщанства, просвітянства, хатянства, за дійсний європеїзм у художній техніці». Однак художня практика «авангардівців» часто спростовувала такі домагання, вона майже ніколи не дотримувалася вимог естетики конструктивізму. У 1930 «А.» самоліквідувався. «А.» здійснив три видання: «Бюлетень "Авангарду"» (1928), «Мистецькі матеріали "Авангарду"» (1929; два випуски).

**«Авангáрд»** — альманах пролетарських митців об'єднання «Нова генерація». Виходив у Києві за редакцією Гео Шкурупія, свідчив про незгоди з харківською групою, яку очолював М. Семенко. Вийшло два номери (січень, квітень 1930), готувався, але не вийшов третій (жовтень 1930). У передмові до першого випуску мовиться, що київська група «Нова генерація», яка стоїть на засадах панфутуристичної системи та входить у Всеукраїнську спілку комуністичної культури (ВУСКК), «розпочинає активну роботу в Києві». Друкувалися теоретичні статті Гео Шкурупія та О. Полторацького, нариси О. Влизька, вірші М. Булатовича, І. Маловічка, Ю. Палійчука, кіносценарій О. Довженка «Земля», проза В. Петрова, статті К. Малевича, О. Перегуди, С. Третьякова — все у дусі настанов «лівого фронту» мистецтва, декларуючи, що «А.» пов'язує «деструктивний процес у мистецтві [...] з процесом конструктивним, що розпочався». Тут вміщено також полемічну статтю, спрямовану проти мистецького угруповання «Авангард».

**Авангардúзм** *(франц. avant-gardisme — передовий загін)* — термін на означення т. зв. лівих течій у мистецтві. А. виникає у кризові періоди історії мистецтва, коли певний напрям або стиль переживає вичерпаність своїх зображально-виражальних можливостей, існує за рахунок інерції, тиражуючи свої вчорашні творчі здобутки, перетворені на кліше, замикаючись на своїх канонічних зразках. Тому роль А. у розкритті хворобливих явищ у мистецтві, які він подає у гіпертрофовано абсурдній формі, безперечно, виправдана і в конкретний кризовий момент еволюції естетичної свідомос-

ті — бажана. Тут вбачається прояв сміхової культури, очищення мистецького руху від гальмівних тенденцій, почленування художнього явища на складові і довільний їх монтаж. Однак сам А. не спроможний до створення неперебутніх художніх цінностей, оскільки він не має свого коріння, а живиться енергією епатованого ним самим напряму. В історичному аспекті XX ст. А. слід розглядати як одне з помітних відгалужень модернізму, котре перейняло деякі його формальні ознаки, відкинувши філософську (духотворчу) основу, орієнтуючись на деструктивну «мінус-культуру». Звідси — безапеляційне заперечення традиції, афішування епатажу. З незначними відмінностями такі настанови спостерігалися в кубістів, футуристів, експресіоністів, дадаїстів, сюрреалістів і т. п. Ультрареволюційне нехтування унормованої естетики супроводжувалося вимогами негайно розмити її «береги», розчинити її в речах або в соціальній дійсності. Відтак виник «поп-арт». На цій же основі деякі авангардисти змикалися з тоталітарними режимами, бо втрачали зв'язок з концептуальною природою мистецтва на його іманентній основі. Іншої тенденції тут не могло бути, адже вона зумовлювалася етикетом А., асоційованим із позаестетичними чинниками. Тому час існування течій А. недовготривалий. А. в сучасних умовах набув вигляду неоавангарду. Породжений недолугими стереотипами імітат-літератури періоду соцреалізму, він спромігся розкрити потворні, нежиттєздатні її аспекти, цілком очевидну творчу безплідність. У цьому напрямі епатажна функція представників «Бу-Ба-Бу», «ЛуГоСаду», «нової літератури» та ін. досягла своєї мети. Однак невдовзі перетворилася на словесну, зумисне заземлену звульгаризовану гру, яка привертає увагу своїми парадоксальними формами.

**Авантю́рний** *(франц. aventure — пригода)* **рома́н** — великий за обсягом, переважно прозовий твір з гострим динамічним сюжетом, з пригодницькими ризиковими ситуаціями. Відомий під назвами середньовічного лицарського та крутійського романів (зокрема, про лицарів Круглого Столу). Зверталися до цього жанру Д. Дефо, Ж. Верн, Р. Кіплінг, Дж. Конрад та ін. В українській літературі інтерес до А. р. з'явився у 20-ті XX ст. (Ю. Смолич, М. Йогансен, Л. Чернов-Малошийченко та ін.).

**«Аве́ста»** — зібрання священних книг (всього 21), кодифікованих за династії Сасанідів (III—VII ст. н. е.), в яких викладена суть зороастризму, власне вірування, розповсюдженого на теренах Давнього Ірану, Афганістану, Середньої Азії, Азербайджану. Нині використовується персами, котрі мешкають в Індії. Збереглася лише чверть священного тексту, що вражає високою культурою мислення його творців,

сприймається водночас і як пам'ятка художньої літератури міфологічного характеру: тут чимало поетичних фігур, трапляються випадки початкового римування, багатство інструментування (асоціації, алітерації) тощо. У гатах (гімнах) «А.» розрізняються п'ять силабічних розмірів. «А.» відома за двома редакціями. Перша містить зібрання молитов, друга складається з таких компонентів: Вендидад (або Відевдат), тобто сукупності релігійних та юридичних настанов; Вісперед та Ясни — молитовних пісень; Яшти — гімнів зороастрійському Божественному пантеону; Малої «А.» — збірника молитов. Найдавніша частина «А.» — гати (частина Ясни) вважається безпосереднім твором Заратустри (Зороастра). Вперше перекладена «А.» і видана в Європі Анкетіль-Дюперроном (1771).

**«Авжéж!»** — літературно-мистецький журнал (до 1991 — літературно-публіцистичний альманах). Видається в Житомирі з 1990 як незалежний часопис. Сприяв появі творів, що в силу різноманітних обставин не могли бути надруковані в офіційних виданнях «перебудовчого» періоду. На його сторінках виступали митці різних напрямів: від традиційних до авангардних (І. Козаченко, В. Цибулько, В. Олейко, В. Кашка, К. Москалець, Є. Пашковський, Галина Пагутяк та ін.). Друкувалися твори «розстріляного відродження» та література діаспори. Критика висвітлювала актуальні проблеми літературного процесу 30-х, 60-х, межі XIX—XX ст.

**Автаркíя** — див.: **Іронія.**

**Автентúчний** *(грец. authentikos — справжній)* — цілком вірогідний, заснований на першоджерелах. А. вважають оригінальні, точні тексти художніх творів певних авторів, їх епістолярій, щоденникові записи тощо, наявні у рукописах, першодруках, авторській коректурі і т. ін. За приклад А. текстів можуть бути «захалявна» книжка Т. Шевченка, листування Лесі Українки з Ольгою Кобилянською, щоденникові записи П. Тичини і т. п.

**Автобіогрáфія** *(грец. autos — сам, bios — життя і graphō — пишу)* — літературний жанр, головним героєм якого (в літературному сенсі) є сам автор; основа автобіографістики, що включає, крім А., мемуари (спогади), щоденники, почасти й листування, а також автобіографічні художні твори. Все це разом можна означити терміном «автобіографізм», тобто тією особливістю, що полягає в наповненні твору фактами з власного життя письменника. Як жанр А. у світовій літературі дуже поширений і має давню історію (Юлій Цезар, Ж.-Ж. Руссо, Й.-В. Гете, О. Герцен, Л. Толстой). В українській літературі родовід А. започатковується «Поученієм» Володимира Мономаха. XIX ст. дало чимало видатних творів, починаючи від невеликого нарису Т. Шевченка (1860) і «Автобіографії» П. Куліша (1867), а також мемуаристики М. Дра-

гоманова, М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, І. Франка та ін. (Самі про себе. Автобіографії видатних українців XIX століття / За ред. Ю. Луцького. — Нью-Йорк, 1989). XX ст. для української літератури в галузі автобіографістики особливе: в Україні під ідеологічним тиском цензури вона існувала хіба що у формах художніх («Мандрівка в молодість» М. Рильського, «Зачарована Десна» О. Довженка та ін.). Великою подією була поява «Розповіді про неспокій» Ю. Смолича (1968—72). Значні набутки має українська еміграційна мемуаристика («Зустрічі і прощання» Г. Костюка, 1987). Виняткова роль А., зокрема автобіографістики, виявляється у збереженні історичної пам'яті, у самопізнанні людини та нації.

**Автóграф** *(грец. autos — сам і graphō — пишу)* — рукописний текст твору певного автора або його напис на книзі, листі тощо. А. зберігається в архівах, книгосховищах, музеях, приватних колекціях, є предметом вивчення текстологів, редакторів, видавців.

**Автокри́тика** *(грец. autos — сам і kritikē — здатність судження)* — самокритика, висловлювання письменника про власну творчість чи про окремі твори на зустрічах з читачами, в пресі, в листах, у передмовах або післямовах до творів. Як правило, автори розповідають про задуми, особливості праці над твором, відповідають на критичні закиди, рідше оцінюють твір загалом чи визначають його місце в літературі (див.: **Епістолярна критика**). А. — один із виявів самокритики, що широко практикувалася в 30—40-ві у колишньому СРСР як визнання письменниками своїх «помилок», «ідеологічних збочень» і прилюдне покаяння. А., хоч і не позбавлена суб'єктивізму, допомагає дослідникам і читачам осягнути своєрідність твору і літературної праці. До А. часто вдаються П. Загребельний, Р. Іваничук та ін. Її елементи простежуються в мемуарах (У. Самчук, Ю. Смолич та ін.), літературно-критичних працях, написаних у період радикальних суспільних змін (С. Крижанівський, Л. Новиченко та ін.).

**Автолóгія** *(грец. autos — сам і logos — слово, вчення)* — вживання слів у поетичному тексті в прямому значенні, на відміну від тропів. Класичним прикладом А. можна вважати вірш «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка. До автологічного письма зверталися Є. Плужник, Д. Фальківський, Ю. Липа, П. Дорошко та ін. У сучасній ліриці А. найбільш притаманна Л. Талалаю:

Неначе іншим бачиш літо
І степ, і сонце, і жнива,
Коли і запахом, і цвітом
П'янить-підкошує трава.

У небі жодної хмарини,
Земля озвучена сповна,
І пісню кожної пташини
Напам'ять вивчила луна.

Пора налитого колосся,
Пора ясної далини,
Коли не думаєш про осінь
І не пригадуєш весни.

**Автóнім** *(грец. autos — сам і onyma — ім'я)* — справжнє ім'я автора, який підписує власні твори псевдонімом. Так, А. Марка Вовчка — Марія Вілінська, Панаса Мирного — П. Рудченко, Остапа Вишні — П. Губенко, Олександра Олеся — О. Кандиба, Юрія Клена — О. Бургардт.

**Áвтор** *(лат. auctor — засновник)* — митець, котрий реалізувався у літературному чи будь-якому ін. художньому творі. Усвідомлення самобутнього авторства як категорії, відповідної творчій, неординарній особистості, виникло у зрілий період еволюції мистецтва, на стадії переходу від фольклорно-колективного чину до індивідуального. Проблема А. набуває особливої наукової гостроти, коли йдеться про необхідність встановлення адекватного імені митця, що при вірогідній варіативності часто лишається нез'ясованим, як-от у випадку з явищем києворуської літератури — «Словом про Ігорів похід». У художній практиці неодноразово траплялися випадки, коли певний твір приписувався іншому А. Наприклад, вірш «Ще не вмерла Україна», котрий став Гімном України, приписувався Т. Шевченкові, хоч був написаний П. Чубинським. У такій ситуації досить корисну роботу виконує текстологія, покликана ідентифікувати авторство твору. В критичній рецепції поняття «А.» застосовується і в значенні суб'єкта, який інтегрує стильову єдність художньої діяльності. Вживається воно і в юридичному аспекті авторського права. Проблема А. переглядається в сучасній естетиці та філософії, передусім після робіт Р. Барта. Так, М. Фуко, розглядаючи А. як одну з можливих позицій суб'єкта, зауважує тенденцію зникнення А. в тексті, визначає місце його зникнення як ідеологічної фігури, звертаючись до типології дискурсу як проміжного терену між ідеями, законами, теоріями та емпіричними фактами, як сфери умов мовного і пізнавального потенціалу.

**Авторецéнзія** *(грец. autos — сам і лат. recensio — оцінка)* — оцінка автором власного твору; жанр автокритики, що публікується під псевдонімом чи криптонімом. Поява А. зумовлена або відсутністю публічних відгуків про твір, або неадекватним (інколи фальшивим) його тлумаченням чи бажанням автора ширше розгорнути свої тези, додатково їх аргументувати, спопуляризувати серед широких читацьких кіл.

**Авториза́ція** *(франц. autorisation — дозвіл)* — схвалення автором тексту власного твору на тиражування у будь-якій копії (переписування, машинопис, ксерокопіювання, друковане перевидання, переклад іншою мовою, інсценізація). А. засвідчується безпосередньо заявою письменника, його участю у процесі тиражування тексту.

**А́вторське мо́влення** — на відміну від мовлення літературних персонажів чи дійових осіб (власне прямого мовлення) — текст, в якому автор безпосередньо характеризує зображувані події та відповідні образи. У більшості епічних та ліро-епічних творів А. м. здійснюється від третьої особи, іноді — від першої (оповідання Марка Вовчка). У драматичних творах А. м. зводиться до ремарок, часто досить красномовних, як у п'єсах М. Куліша. Ліричні відступи, опосередковано пов'язані з сюжетом та вчинками персонажів, вважаються своєрідною формою А. м. («Зачарована Десна» О. Довженка, «Зорі й оселедці», «На ясні зорі» В. Міняйла та ін.).

**А́вторське пра́во** — частина цивільного права, яка встановлює права і обов'язки, пов'язані зі створенням і використанням творів літератури, науки і мистецтва. А. п. поширюється на твори літератури, науки і мистецтва, виражені в об'єктивній формі (рукопис, креслення і т. п.), що уможливлює відтворення результату творчої діяльності автора. Для його охорони не потрібно реєстрації або виконання інших формальностей; тільки стосовно фотографій (і творів, одержаних аналогічними способами) для захисту А. п. на кожному примірнику необхідна вказівка імені автора, року і місця випуску в світ. А. п. первісно належить автору (співавтору). Тільки на деякі твори (енциклопедичні словники, періодичні видання загалом) воно закріплене за організаціями (юридичними особами) довічно. Певні А. п. переходять до спадкоємців автора, окремі правочинні позиції можуть бути придбані також юридичними особами за авторською угодою або внаслідок створення твору в порядку виконання службового завдання. Всі ці особи, що мають похідні А. п., називаються правонаступниками автора. Інколи А. п. може перейти до держави. А. п. надає можливість обирати авторське ім'я (справжнє ім'я, псевдонім), яке зазначається при кожній публікації твору і цитуваннях; без згоди автора псевдонім чи анонім не можуть бути розкриті або змінені, а також в текст не можуть вноситися зміни чи доповнення. Текст не можна ілюструвати, оснащувати передмовами, післямовами, коментарем і т. п. Якщо автор дав на це згоду в договорі, від неї можна відмовитися в односторонньому порядку. Вказані права не успадковуються і не переходять за договором. А. п. включає також регулювання права перекладу твору іншими мовами, права його переробки на твір іншого виду (з роману на сценарій, п'єсу чи навпаки). Ці права успадковуються, в певному обсязі (право на видання,

виконання, переклад і т. д.) вони можуть бути придбані за договором, в т. ч. на умовах, що допускають їх передачу далі. Авторові належить право на винагороду (гонорар) за використання творів, крім вказаних законом випадків. Захист порушених прав автора і його правонаступників здійснюється за допомогою позовів про відновлення права (внаслідок публікації в пресі про авторство, внесення виправлень і т. ін.), про заборону випуску твору в світ або припинення його поширення, а також про відшкодування завданих збитків.

**Áвторський áркуш** — одиниця виміру обсягу літературного твору. На практиці прийняті такі обсяги одного А. а.: для прози — 40 тис. друкованих знаків (з інтервалами між словами включно), для поезії — 700 рядків віршового матеріалу, для графічного матеріалу — 3 тис. кв. см. відбитків (ілюстрацій, карт тощо).

**Áвторський коментáр** — тлумачення автором певних слів, фрагментів чи сюжетних ліній свого твору у вигляді приміток та пояснень. Наприклад, Юрій Клен коментував деякі поезії своєї збірки «Каравели» (Прага, 1943), розкриваючи історію їх написання («Кортес», «Вікінги», «Сковорода»), зіставляючи редакції («Жанна Д'Арк») і т. п.

**Агіогрáфія** — див.: **Житійна література.**

**Агітацíйна** *(лат. agitatio — спонукання до чогось)* **версифікáція** — актуальні вірші політичного ґатунку, адресовані загалу, яскравий різновид соціальної заангажованості поезії. Покликані донести до свідомості широких народних мас певну ідею у спрощеній заримованій формі, вони неодноразово виправдовували своє призначення в позалітературному контексті. Політики, знаючи про неабиякий вплив віршового слова на людську психіку, часто зверталися до його послуг, навіть намагалися припнути до своєї ідеології. Особливого зловживання зазнала А. в. у період комуністичного режиму, де вона перетворилася на примітивну агітку, застосовувану «гартованцями», «молодняківцями», «вуспівцями», панфутуристами, продуковану апологетами пролетарського та соціалістичного реалізму. А. в. за умови її відповідності внутрішнім духовним потребам народу стимулює його самоздійснення на іманентній основі. Так, принаймні народницька версифікація (М. Старицький, П. Грабовський, Б. Грінченко та ін.) пробуджувала національну самосвідомість українства. Могутньою пасіонарною силою національного державотворення перейнятий цикл «Незнаному Воякові» О. Ольжича (1935): *«Державу не твориться в будучині, / Державу будується нині»*.

**Аглютинáція** *(лат. agglutinatio — склеювання)* — «склеювання», «згущування» певних фрагментів монтажу в цілісний епізод або сюжет. Поняття запозичене кінематографією з біології, вживається в літературній та літературо-

знавчій практиці. Цей процес стосується утворення нових семантичних сполук, асоційованих із способом формування похідних слів і граматичних форм за допомогою приєднання до кореня афіксів із певним значенням.

**Агóн** *(грец. ago — веду)* — своєрідне словесне змагання між дійовими особами в еллінських комедіях, завдяки якому розкривається ідейний зміст драматичного твору. Одним із прикладів А. можна назвати суперечку між Есхілом та Евріпідом у комедії «Жаби» Арістофана. Сучасне мистецтво (модернізм, авангардизм) завдячують нідерландському філософу Й. Гайзінгу за впровадження терміна «А.» у значенні гри, змагання у творчому процесі як визначального принципу становлення світової культури.

**Адамíзм** — див.: **Акмеїзм.**

**Адаптáція** *(лат. adapto — пристосовую)* **тéксту** — спрощення тексту літературного твору, пристосування його для сприйняття дітьми або малопідготовленими читачами. Широко застосовується при вивченні іноземних мов. А. т. творів художньої літератури вимагає збереження стилю письменника, оснащення елементів, що не піддаються адаптуванню, необхідними поясненнями. Прикладом А. т. є оповідання Марії Пригари за мотивами українських народних дум «Козак Голота», перекази Гомерових «Іліади», «Одіссеї», здійснені Катериною Гловацькою тощо.

**«Адéльфотес»** — граматика грецької мови, що з'явилася у Львові 1531, складена і видана студентами Ставропігійської школи під керівництвом Арсенія Грека. За зразок «А.» бралися граматики Ласкаріса, Кленарда, Меланхтона. Це видання важливе не тільки тим, що в ньому поруч із грецьким матеріалом дається слов'янський, власне книжний український, а й тим, що тут закладалися основи майбутньої вітчизняної філології.

**Адонíчний вíрш** *(лат. versus adonius)* — античний віршовий розмір, дактилічний усічений диметр, де поєднуються дактиль і хорей. Вживався як фінальний рядок, рефрен у сапфічній строфі: – ∪ ∪ /— ∪. Названий на честь фінікійського бога Адоніса. В українській поезії не вживається, але відомий з грецької, зокрема за перекладом І. Франка з Юліана Єгиптянина:

Вмер-бо Архілох! Тож стережися тепер
Ямбів злостивих,
Що з його уст летять густіше, ніж стріли
З луків мисливих.

**Адресáнт** *(франц. adresser — надсилати)* — той, хто надсилає комусь листа, відправник кореспонденції; як учасник письмового комунікативного акту А. збігається з поняттям «автор твору».

**Адреса́т** — одержувач листа. В естетичній комунікації — сприймач художнього твору, його реципієнт. На відміну від психологічного (сприймач), прагматичного (споживач), соціологічного (реципієнт, публіка) літературознавче поняття «А.» розрізняє реальних адресатів (читачів фізичних), на яких свідомо чи потенційно розраховує письменник, пишучи твір, та «А.» як естетичну позицію, ідеального читача. Від характеру орієнтації на нього значною мірою залежать структура твору, його жанрово-стильові особливості. А. у такому сенсі є сукупністю ролей, які визначає текст твору і які вимагають від читача відповідного сприймання та інтерпретації як елементів, так і тексту загалом.

**Ае́д** *(грец. aoidos — співець)* — еллінський поет, котрий виконував епічний твір, акомпануючи собі на струнному щипковому інструменті — формінксі, лірі чи кіфарі. Образ А. відтворено у поемі Гомера — найбільшого давньогрецького А. — «Одіссея» (Демодок, Фемій). Традиція А. була досить сильною, передавалася з покоління в покоління (рід Гомеридів на о. Хіос чи Креофелідів на о. Самос).

**«Азбуко́вник»** — енциклопедія української літератури, укладена Б. Романенчуком, який у Філадельфії видавав літературно-художній журнал «Київ». Вийшло тільки два томи (1966, 1973), які охоплюють літери від А до Г (останнє гасло «Гущак Іван»).

**Азбуко́вники** *(від азбука)* — своєрідні словники-довідники, в яких статті з різних галузей знань розміщувалися за алфавітним принципом. Спочатку в них подавалися слова іншомовного походження з докладним розкриттям значення, біблійно-церковна символіка (XIII—XIV ст.), а далі — світська інформація здебільшого із зазначенням джерел (XVI—XVII ст.). А. складали діячі братських шкіл (Лаврентій Зизаній, Памво Беринда та ін.). Поширювалися А. переважно в рукописному вигляді і призначалися передусім учням.

**Айре́н** *(букв. — твір, написаний вірменською мовою)* — особливий жанр вірменської лірики, позначений стійкими рисами композиції та віршування, перейнятий філософськими, еротичними та дидактичними мотивами. Це переважно чотирирядкова монострофа (трапляються 6- і 8-рядкові строфи) з однією римою, як правило, 15-складник з обов'язковою цезурою після 7-го складу. Твори такої форми з'явилися у XI—XII ст., найповнішого розквіту сягнули в поезії Нагапета Кучака (XVI ст.):

Я череп висохлий уздрів, штовхнув його ногою.
Він посміхнувся і сказав: «Що робиш ти, герою!
Я вчора був такий, як ти, наповнений жагою,
А нині я лежу́ в землі, мов грудка перегною»
*(переклад Д. Павличка).*

**Академізм** *(грец. akademia — назва садів поблизу Афін, які немовби належали міфічному героєві Академу; філософська школа Платона, за зразком якої згодом називалися об'єднання митців, учених, вищі навчальні заклади, наукові установи)*. А. не має точного термінологічного статусу, виражає поняття або високого рівня наукових досліджень (академізм мислення, академічне літературознавство), або зверхньо-зневажливого ставлення до членів академій, які сліпо дотримуються загальнообов'язкових канонів у мистецтві, вимог нормативної поетики в літературній критиці. Характер А. залежить від статусу академії (громадська, державна), її ролі в розвитку мистецтва, освіти, науки. На певних етапах суспільного розвитку академії можуть стати осередком або традиціоналізму, ретроградства, або новаторства і творчого пошуку.

**«Академи́ческий кружо́к»** — студентське товариство москвофільської орієнтації, яке діяло у Львові 1871—95. Під впливом І. Франка, М. Павлика, І. Белея (лютий 1876 — червень 1877) «А. к.» займався і посутніми справами тогочасного українського суспільства, після їх арешту повернувся на москвофільські позиції. Мав друкований орган — часопис «Друг», видав альманах «Дністрянка» (1876), «Повісті й оповідання» В. Хиляка (у 3-х т.; 1882), організовував літературні вечори, присвячені Т. Шевченку, М. Устияновичу та ін.

**«Академі́чна грома́да»** — українське студентське товариство, яке діяло у Кракові (1888—95). Його активним учасником був В. Стефаник. Однойменне товариство функціонувало й у Львівському університеті (1896—1921, з перервами), поставши на підсонні «Академічного братства» і «Ватри». Мало фахові гуртки та літературну секцію: тут було створено навіть Допомоговий фонд для незаможних українських письменників (1897), влаштовано святкування 25-річчя літературної діяльності І. Франка (1898), видано його збірку «Мій Ізмарагд» (1898). З 1908 видавав серію книжок «Дешева бібліотека».

**«Академі́чне бра́тство»** — українське студентське товариство, яке діяло у Львові (1882—96), виникло на основі «Академічної бесіди» та «Дружного лихваря». Попри те що його учасники займалися політичними проблемами, зокрема соціалістичної спрямованості, вони виявляли інтерес до літературно-історичних та етнографічно-статистичних питань, організовували вечори, присвячені Т. Шевченку, М. Шашкевичу, Ю. Федьковичу та ін., займалися видавничою діяльністю (твори М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького; Ф. Шиллера та Г. Гейне у перекладі українською мовою і т. ін.).

**Академі́чне літературозна́вство** — наукове літературознавство. Постало після розгалуження літературної критики та досліджень історії літератури. У 40—80-ті XIX ст., коли

відбувся перехід від бібліографічного опису та рефлексій критичної рецепції до глибшого, посутнішого, аналізу літературних текстів, відповідних джерел, систематизації та класифікації студійованого матеріалу, сформувалася історія літератури як наука (брати Я. та Б. Грімм, Т. Бенфей, І. Тен, Ф. Буслаєв, М. Тихонравов, О. Веселовський, М. Петров, М. Дашкевич, М. Драгоманов, П. Житецький, О. Потебня, М. Сумцов та ін.). В її межах окреслилися свої школи та напрями: культурно-історична школа, порівняльно-історичний метод у літературознавстві, психологічна школа у літературознавстві тощо. На межі XIX—XX ст. посилився соціологічний метод у літературознавстві (М. Драгоманов, І. Франко, Ф. Колесса, С. Єфремов, М. Грушевський та ін.). Від часу заснування Всеукраїнської академії наук (1918) А. л. розвивалося на її теренах, переживши різні етапи своєї еволюції, розкривало свій потенціал у наукових працях М. Грушевського, С. Єфремова, М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, О. Білецького, В. Петрова (Домонтовича), Л. Новиченка та ін. З 1936 А. л. ведеться в межах Інституту літератури ім. Т. Шевченка, створеного 1926 у Харкові і призначеного для вивчення творчої спадщини Т. Шевченка, переведеного з 1936 у відання академії наук. Серед фундаментальних праць — курси історії української літератури від найдавніших часів до сучасності, повне зібрання творів Т. Шевченка (у 6-ти т.), 50-томник І. Франка, 12-томник Лесі Українки, 10-томник Г. Квітки-Основ'яненка та ін., «Шевченківський словник» (у 2-х т.), «Історія української літератури XX століття» (у 2-х т.; у 3-х кн.) та ін., сотні індивідуальних та колективних монографій, наукових збірників, статей у періодиці, виступів на міжнародних та республіканських конференціях. Інститут ініціював або провів низку міжнародних форумів: «Іван Франко і світова культура», «Леся Українка і світова культура», конгреси МАУ, «Наука і культура між слов'янським і німецькомовним світами» пам'яті Д. Чижевського. В Інституті діють дві спецради для захисту докторських дисертацій.

**Акаталéктика** *(грец. akatalektos — неусічений)* — відповідність клаузули метричній структурі вірша, дотримання його схеми. Так, в акаталектичному ямбічному рядку два останні склади адекватні стопі ямба (константа): «Страшні слова, коли вони мовчать» (Ліна Костенко):

∪ —/ ∪ —/ ∪ —/ ∪ —/ ∪ —/.

У такому значенні вживаються поняття: «акаталектична клаузула», «акаталектичний віршовий розмір», «акаталектичний хорей» тощо, на відміну від «каталектики» чи «гіперкаталектики».

**Акáфіст** *(грец. akathistos, букв. — несідальний)* — гімнографічний твір на честь Ісуса Христа, Богородиці чи іншо-

го святого, який виконувався стоячи. Сформувався у Візантії в IV—VII ст. і поширювався в східнослов'янських землях після прийняття християнства. Складається із зачину (кукулія), 12-ти більших строф (ікосів) і 12-ти менших строф (кондаків), які чергуються під час виконання; ікос складається з 6-ти пар рядків хайретизмів (із зачином «Хайре» — «Радуйся»), звернених до того, хто оспівується. А. має регулярне римування. Ікосам притаманна однакова ритмічна структура. Ікос і кукулій ритмічно відрізняються один від одного, але їх об'єднує спільний рефрен. Кондак має рефрен «Алілуя!». До найдавніших А. належить «Акафіст Божій Матері» (VI—VII ст.). У східних слов'ян популярними були А. Ісусові Найсолодшому, Успінню Богородиці, Миколі Чудотворцю, св. Варварі (можливий автор останнього — Іоасаф Кроковський). Є друковані А.: 1525 (друкар Франциск Скорина), 1625, 1629, 1636, 1654, 1697, 1716; у 1697 Лаврентій Крщонович видав у Чернігові «Треакафістний молитвослов».

**Аквapе́ль** *(франц. aquarelle, від лат. aqua — вода)* — короткі, фрагментовані літературні твори (шкіц, образок, етюд), асоційовані з малярством, коли безпосереднє враження передається в тонких пластично-зорових образах. До цього прийому зверталися як прозаїки («На камені», «Гірські акварелі» М. Коцюбинського та ін.), так і поети:

Дивлюсь на бухту я де хінські човнвітрила
рухаються крізь туман м'яко
і в оксамиті спокійного безхвилля
окреслюється світ *(М. Семенко).*

**Аки́н** — поет-імпровізатор у середньоазійських народів, котрий виконує свої твори під акомпанемент домбри, часто бере участь у пісенних змаганнях (айтисах), де розігруються елементи епічної драми. Відомі А.: Дж. Джабаєв, Н. Байганин, І. Байзаков, Шашубай та ін.

**Акмеї́зм** *(грец. akmē — вищий ступінь чи якість чого-небудь)* — стильовий напрям в російській поезії, що виник на початку XX ст. як один із шляхів авангардизму. Група митців на чолі з М. Гумільовим (Анна Ахматова, М. Кузмін, О. Мандельштам, М. Зенкевич, В. Нарбут) утворила «Цех поетів», виступаючи на сторінках часопису «Аполлон». Естетичними засадами акмеїстів були самодостатність поетичного слова та відповідне його функціонування у суспільному житті. Основні принципи зводилися до творення елітарної поезії, в центрі якої — людина в її духовних та історичних проекціях. Естетизм і нові теми (зокрема, африканська тематика) побутували в поезії М. Гумільова, рання поезія Анни Ахматової обертала-ся навколо «вічних тем», О. Мандельштам синтезував міф, культурологію, сучасність. Після 1917 група перестала існувати (М. Гумільов розстріляний у 1921, у 30-ті знищений

О. Мандельштам, складні часи пережили Анна Ахматова, М. Зенкевич). В історії російської поезії А. залишився своєрідним літературним стилем, котрий визначав пріоритети в російській культурі першого десятиліття XX ст. В українській літературі послідовників цього напряму не було, хоч творчість М. Гумільова, Анни Ахматової та ін. викликала інтерес в українських поетів, зокрема у представників «празької школи». Акмеїсти називали себе також адамістами (за іменем біблійної першолюдини Адама), сповідуючи культ первіснобіологічного життя, позбавленого обмежливих приписів механістичної цивілізації.

**«Акóрди. Антолóгія украї́нської лі́рики від смéрті Шевчéнка»** — антологічне видання поезії другої половини XIX ст., упорядковане І. Франком і видане 1903 у Львові Українсько-руською видавничою спілкою. Засвідчувало єдність українського літературного процесу, його художній прогрес, жанрове і стильове розмаїття. Містить вибрані твори провідних поетів того часу: П. Куліша, Ю. Федьковича, Л. Глібова, С. Руданського, М. Старицького, В. Самійленка, П. Грабовського, Лесі Українки, А. Кримського, М. Чернявського, І. Франка, Б. Грінченка та ін. Представлені й поети-лірики, що виступили на зламі XIX—XX ст., коли в українській літературі народжувалися нові течії і напрями: О. Маковей, Уляна Кравченко, Б. Лепкий, М. Вороний, П. Карманський, В. Пачовський. Введено імена М. Кононенка, Одарки Романової, Т. Галіпа, О. Козловського, І. Петрушевича та ін. поетів. Готуючи видання, І. Франко користувався публікаціями періодичної преси, авторськими виданнями, рукописними творами. У його підготовці упорядникові надали допомогу М. Грушевський та художник І. Труш. В антології подано ілюстрації Ю. Панькевича. Перевидано «А. А. у. л. в. с. Ш.» 1992 у видавництві «Веселка» стараннями М. Ільницького.

**Акровíрш** *(грец. akros — зовнішній, крайній і лат. versus — повтор, поворот)* — поетичний твір, у якому початкові літери кожного віршового рядка, прочитувані зверху вниз, розкодовують слово чи фразу, присвячену певній особі або події. Зародився в античну добу, побутував в часи еллінізму, Ренесансу, бароко, в період нової та сучасної літератури. В Україні відомий від XVI ст. (присвята-сентенція в латиномовній «Еклозі» Г. Чуя). Значна частина А. українських поетів доби бароко, серед яких найпомітнішим є Іван Величковський, опублікована у збірниках «Аполлонова лютня. Київські поети XVII—XVIII ст.» (К., 1982), «Українська література XVII ст.» (К., 1987) та ін. У XIX ст. чимало оригінальних А. створив Л. Глібов. Приклад А. — сонет «Буря» А. Казки:

Хуртовина скажена в'ється в полі.
Аж свище вітер. Вже нема доріг.

Й провідний дзвін ніхто б учуть не зміг,
Жадання повний вдома буть, — ніколи!
Инакше, як до хаоса сваволі,
Вести не може божевільний сніг.
Елегій чарівних та знання любих втіх
Уже не знати нам у сніговім околі.
Кривавий розіп'явсь над світом смог,
Розпуста з голодом ведуть танок...
А нам?.. Чи жде нас де краси країна?
І глас роздавсь, мов великодній дзвін:
«Надії промінь я — не труп, не тінь,
А край краси і правди — Україна!»

Подеколи аналогічну функцію у вірші, названому Іваном Величковським «пресікаемим», виконують кінцеві (телевірш) або внутрішні (мезовірш) літери:

МногАя із не Сущих Созда сеи твоРенІА
ДаДІм ХеРувИмСькую ТОму піСнь хВАленія.
МАю Миру дАТИ Радость І соДІлоВАти слАдость.

Підкреслені літери означають: МАРІА ДІВА МАРІА. Такий вірш ще називається акромонограмою (грец. *akros* — зовнішній, крайній, *monos* — один і *gramma* — знак, літера). О. Квятковський вживає цей термін у значенні «зіткнення» (анадиплосис).

**Акромонограма** — див.: **Акровірш**.

**Аксіологія** *(грец. axios — цінний і logos — слово, вчення)* — в літературознавстві і мистецтвознавстві — вчення про художні цінності. На основі розуміння природи художніх цінностей літературознавці розробляють теорію літературної критики, сприймання та інтерпретації творів літератури, їх функціонування серед різних читацьких кіл.

**Аксіома** *(грец. axiōma — загальноприйнятне, безперечне)* — твердження, судження, істинність якого є самоочевидною. У процесі міркування, побудови теорії приймається без доведення, аргументування. Розмаїті види А. вживаються в математичній логіці. В літературознавстві А. не має власне термінологічного статусу, але використовується для виділення загальноприйнятих або вживаних як самоочевидні в певній системі понять, положень, тверджень (Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987).

**Акт** *(лат. actus — рух, дія)* — закінчена частина драматичного твору, завершена подією, яка зумовлює наступний розвиток сюжету. Під час вистави А. розмежовуються антрактами. Елліністичній драмі А. не властивий. Сучасні п'єси мають від одного до п'яти А., як і твори римських драматургів, В. Шекспіра, класицистів і т. ін.

**Актуалізáція** *(лат. actualis — дійовий, справжній, нинішній)* — використання зображально-виражальних засобів художнього мовлення таким чином, що вони здаються незвичними, одивненими, деавтоматизованими. Це стосується пожвавлення внутрішньої форми слова, індивідуальних тропів, розмаїтих випадків іронії, гри словами, моментів перифрастичного позначення. А. співвідноситься з «автоматизацією» або, за висловлюванням Л. Щерби, постає в «обґрунтованих відступах» від мовних нормативів, зумовлює смислове переінакшення мовних елементів у художньому тексті.

**Актуáльність худóжнього твóру** — суголосність художнього твору (передусім його тематики, проблематики) із сучасністю, його відповідність потребам і смакам читачів того часу, коли твір написаний, опублікований або перебуває у процесі читання (рецепції). А. х. т. — один із критеріїв його оцінки в соціологічній критиці. Проте актуальність у мистецтві не конче пов'язана безпосередньо з життєвим матеріалом, проблемами, які потребують негайного розв'язання в суспільстві (політичними, економічними, моральними, релігійними). За умов жорсткої цензури, духовного гніту А. х. т. виражається завуальовано з допомогою езопової мови, параболічності, алюзій тощо. Твори на історично віддалені від часу написання теми стають актуальними («Неофіти» Т. Шевченка, драматургія Лесі Українки, «Четвертий вимір» Р. Іваничука). Довершені художні твори, виповнені загальнолюдським змістом, зберігають актуальність для читачів різних епох здатністю збуджувати естетичну насолоду.

**«Áкты, относя́щиеся к истóрии Зáпадной Росси́и, сóбранные и и́зданные Археографи́ческою коми́ссиею»** — акти у 5-ти т., видані у Петербурзі 1846—53. Для письменства і для всіх, хто цікавиться літературою, вони можуть правити за джерело вивчення історії України, що подана тут у вигляді документів за період 1340—1659 разом із документами, які стосуються тогочасної Білорусі та Литви.

**«Áкты Ю́жной и Зáпадной Росси́и»** (повна назва **«Áкты, относя́щиеся к истóрии Ю́жной и Зáпадной Росси́и, сóбранные и и́зданные Археографи́ческою коми́ссиею»**) — акти, які з'являлися впродовж 1863—92 у Петербурзі в 15-ти т. Тут були опубліковані грамоти києворуських та литовських князів, документи про національно-визвольну війну 1648—54, матеріали полемічної літератури (Іван Вишенський та ін.), твори й листи Ісаї Копинського, Мелетія Смотрицького, Петра Могили та ін., важливі факти про діяльність братств тощо, які мають велике значення для осмислення історії української нації, її культури та літератури.

**Акцéнт** *(лат. accentus — наголос)* — у мовознавстві — 1) виділення силою і тривалістю вимови складу в слові (наго-

лос граматичний) або слова у реченні (наголос логічний, смисловий), а також графічний знак, яким позначається це виділення; 2) сукупність особливостей вимови, характерної для певної мови або діалекту. У літературознавстві термін «А.» вживається при визначенні ритмічної структури вірша (А. ритмічний) або на означення засобу мовної характеристики персонажа, що ґрунтується на своєрідній вимові іншомовних звуків, відмінній від вимови звуків рідної мови. Необхідною вимогою для цього є графічне відображення А. у тексті твору. Наприклад, український сатирик В. Самійленко висміяв московську агентуру в Галичині, спародіювавши промову на публічному зібранні її резидента І. Наумовича у вірші «Возсоєдиненний галічанін» та мову преси москвофілів у сатиричних діалогах «Разгаворы». Подібне зустрічаємо у творах мандрівних дяків XVII—XVIII ст., а також І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, І. Франка, Остапа Вишні, Ю. Андруховича та ін.

**Акцéнт ритмíчний** — наголос на сильному місці стопи у силабо-тонічному віршуванні, де наголошені склади чергуються через строго визначені інтервали (для ямба — перші, для хорея — другі склади), збігаючись із смисловим наголосом поетичного мовлення.

**Акцéнтний вíрш** — вірш, ритміка якого заснована на підставі відносного врівноваження кількості наголосів, тобто на однаковій кількості наголосів у віршовому рядку при різній кількості ненаголошених складів у межах рядків та між наголосами всередині рядків. Число складів у рядку та ненаголошених складів — довільне. Коливання кількості наголосів в рядках зумовлене межами ритмічної норми, завдяки якій досягається єдність тонічного вірша, відступ від неї ритмічно урізноманітнює А. в.:

> Моє сéрце прáгне неіснýючих квíтів.
> Моє сéрце квíтне у бóлях шукáнь.
> Я не сáм, я не сáм на світі —
> Моя бýря у фáрбах світáнь *(М. Семенко).*

А. в. вважається основною версифікаційною одиницею тонічної системи віршування, завдяки йому підвищується ритмоінтонаційна динаміка поетичного мовлення, роль мовних відрізків у наголошеній позиції, пауз тощо.

**Акцентуáція** *(лат. accentuatio — наголос)* — підкреслення фонетичних, морфологічних та синтаксичних складників поетичного мовлення за допомогою наголосу з метою розрізнення омографів (*«Співає стежка на город»*, П. Тичина), смислового окреслення певного слова (*«...Шепчуть вітру квітки: / Гей в танок!»*, П. Тичина), запобігання відхилень від метричної схеми (*«Цвіт в моєму серці / Ясний цвіт-первоцвіт»*, П. Тичина) та ін.

**Аланка́ра** *(санскр. — прикраса)* — система стилістичних правил в індійській літературі, розрахована на посилення художньої виразності, передусім в поезії. Розроблялася в поетиках Бхамахи, Демдіна, Убхата (VIII—IX ст.), мала два різновиди: 1) шабдаланкара, що стосувалася художньої форми та ритмомелодики; 2) арталанкара, що спрямовувалася на збагачення змісту тропами.

**Але́го́рія** *(грец. allos — інший і agoreuo — говорю)* — спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями. Наприклад: незборимий царизмом Кавказ — Прометей (поема «Кавказ» Т. Шевченка), сваволя можновладців над беззахисною людиною — Вовк та Ягня (однойменна байка Л. Глібова), борці за волю України — каменярі (однойменна поезія І. Франка). Алегоричні образи переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично, вони найяскравіші у літературних байках і сатиричних творах. На А. ґрунтуються притчі, апологи, параболи, які здавна використовувалися у релігійних проповідях, полемічних творах, шкільній релігійній драмі. А. вживав Г. Сковорода у філософських трактатах. Двоплановість алегоричного зображення переважно з цензурних мотивів маскується під езоповою мовою, наприклад фантазія-сатира на 2 дії «У Гайхан-бея» В. Самійленка. У драматичній поемі «Оргія» Лесі Українки під виглядом турецької провінції, окупованої римлянами Греції, зображено поневолену Україну. А., на відміну від метафори, ґрунтується не на перенесенні зовнішніх ознак і властивостей на інший предмет чи явище, а на асоціативному переосмисленні самої сутності явищ і предметів у їх сукупності. Не слід змішувати А. з символом, бо він буває багатозначним, а А. однозначно виражає сутність явища чи предмета. Так само А. відрізняється від художнього моделювання чи уподібнення, в якому немає двоплановості зображення. Це стосується й міфу. Тому народні казки про тварин не мають алегоричного змісту, бо в них відсутня двоплановість зображення, персонажі мають характерні від природи риси (хитрість лисиці, хижацтво вовка, вайлуватість ведмедя). Вони тільки моделюють поведінку, взаємини людей (дружба, гостини, спільна праця тощо). Інше — літературні казки чи сучасні химерно-міфологічні, химерно-притчеві твори: в них авторами свідомо закладена двоплановість зображення.

**Александрі́йський ві́рш** — римований 12-складник із цезурою посередині, обов'язковим наголосом на 6-му і 12-му складах та чергуванням парних окситонних і пароксигонних рим. Одна з форм вірша у французькій поезії, відомим прикладом якої є епічна поема «Роман про Александра Македонсь-

кого» (XII ст.), хоча перші зразки спостерігалися раніше, в XI ст. («Мандри Карла Великого в Єрусалим та Константинополь»). А. в. став панівним віршем класицистичної трагедії (П. Корнель, Ж. Расін). У російській поезії — це шестистопний ямб із цезурою після третьої стопи з римуванням аабб. Улюблений розмір О. Пушкіна (понад 2000 віршів). Видозмінена форма А. в. називається александрином: п'ятирядковий 13-складовий вірш, написаний шестистопним ямбом, римований за схемою абааб. До неї звертався І. Франко («Каменярі»). А. в. у класичному вигляді застосовував М. Зеров (цикл «Александрійські вірші»):

*О. Бургардтові*

Під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі,
Де розум і чуття — все спить в анабіозі,
Живем ми, кинувши не Київ — Баальбек,
Оподаль від розмов, людей, бібліотек
Ми сіємо пашню на неродюче лоно.
Часами служимо владиці Аполлону,
І тліє ладан наш на вбогім олтарі.
Так в давній Ольбії захожі різьбярі
Серед буденних справ і шкурної громади
В душі плекали сон далекої Еллади
І для окружних орд, для скитів-дикунів
Різьбили з мармуру невиданих богів.

**«Александрія»**, або **«Чин Александра»**, **«Роман про Александра»**, — легендарний роман псевдо-Каллісфена про подвиги та пригоди Александра Македонського (356—323 до н. е.), написаний, напевно, у II—III ст. н. е. Поширювався у багатьох переробках, зокрема в Київській Русі (не пізніше XII ст.) під назвою «Хронографічна О.» За жанром — воїнська повість.

**Алітераційний вірш** — давньонімецький вірш, який ще називають штабреймом, вживаний в давньонімецькій, англосаксонській та давньоісландській поезії (VIII—XIII ст.), в якому кожен віршовий рядок мав чотири наголоси, розмежовувався цезурою на два піввірші з довільною кількістю складів між наголосами. Обов'язкова вимога А. в. полягала у повторенні переднаголошеного приголосного звука на початку першого та другого піввірша (наприклад, у піснях «Еди»), у застосуванні як вертикальної, так і лінійної алітерації. Трапляються такі приклади і в українській поезії:

Не вір, вродливко, Лісунові;
Не вирій носить він, а вир *(О. Стефанович)*.

А. в. поширений також і в казахському, киргизькому, калмицькому та бурятському епосах, де алітеруються переважно

початкові склади. Так, фонетична анафора витворює основу А. в. киргизького епосу «Манас»:

Купами золото ми гребли,
Кунасі шапки були на нас,
Кушак із шовку носили ми,
Курдюки смачні споживали ми,
Кумис пили ми щодня [...].

А. в., в якому всі слова починаються з одного звука, називається також тавтограмою (грец. *tautos* — однаковий і *gramma* — знак, літера).

**Алітера́ція** *(лат. ad — до і littera — літера)* — стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних задля підвищення інтонаційної виразності вірша, для емоційного поглиблення його смислового зв'язку (*«Рокотання-ридання бандур»*, П. Тичина). Особливий художній ефект поетичного мовлення досягається при сполученні А. з асонансами (*«Гармидер, гамір, гам у гаї»*, Т. Шевченко). Подеколи поети, звертаючись до А., досягають віртуозності у версифікаційному аспекті. Наприклад, В. Кобилянський — автор вірша із суцільною вертикальною тавтограмою та лінійною А. на «с», елегантно перемежованою з асонансами:

Сипле, стеле сад самотній
Сірий смуток — срібний сніг, —
Сумно стогне сонний струмінь,
Серце слуха смертний сміх.
Серед саду смерть сміється,
Сад осінній смуток снить, —
Сонно сиплються сніжинки,
Струмінь стомлено шумить.
Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, —
Срібно стеляться сніжинки —
Спить самотній сад.

**Алке́єва строфа́** — антична строфа, власне чотирирядкова строфа, що складається з різнометричних (логаедичних) стоп; серед них розрізняється алкеїв одинадцятискладник, що містить ямбічні рядки з анапестом у четвертій стопі (∪̄ — ∪ — — // — ∪ ∪ — ∪ — —), алкеїв дев'ятискладник ямбічного вигляду (∪̄ — ∪ — — — ∪ — ∪̄) та алкеїв десятискладник, в якому наявні два дактилі і два хореї (— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — —). А. с. запроваджена еллінським поетом Алкеєм (VII—VI ст. до н. е.), набула викінченого, строгішого вигляду у доробку римського поета Горація (65—8 до н. е.), тому пойменована ще і горацiанською строфою. А. с. досить рідкісне явище в ук-

раїнській поезії, хоч подеколи трапляється, зазнаючи впливу силабо-тонічної версифікації. Наприклад:

Поки душею я не втонув іще
В нірвану й тіло ще не розпалося,
Я можу ще тебе, Вкраїно,
Серцем кохати й тобі служити *(В. Самійленко).*

**Алкмáнова строфá** — чотирирядкова строфа в античній версифікації з чергуванням дактилічного гекзаметра та дактилічного тетраметра. Назва походить від імені грецького поета Алкмана (VII ст. до н. е.). Зверталися до цієї віршової форми також Архілох, Горацій та ін., хоч вона була рідковживаною в античній ліриці.

**Алогíзм** *(грец. а — префікс, що має заперечне значення, і logismos — судження)* — сполука суперечливих понять, свідоме порушення логічних зв'язків, ініційоване задля створення певного стилістичного та смислового ефекту. Цей стилістичний прийом достатньо поширений у ліриці:

Над криницею троє.
Клубок
і синя нитка.
Поглянула жона на чоловіка,
А в нього на обличчі
Клубок
і чорна нитка.
(Схопив донечку
і кинув у криницю).
Закричала жона.
Донечка грається з синьою ниткою.
Чоловік лежить,
дивиться на ластівок,
що літають, як брови чужої жони.
Розлучниці *(В. Голобородько).*

А. спостерігається у всіх літературних родах та жанрах («Над Дніпром» Олександра Олеся, «Діточа пригода» В. Стефаника, «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Майстри часу» І. Кочерги та ін.).

**Алóнім** *(грец. allos — інший і onyma — ім'я)* — друге ім'я особи (Юрій — Георгій; *«Колись страшну потвору переміг / Святий Георгій у яснім шоломі»*, Юрій Клен; *«Ось світлий Юрій над забитим гадом, /Над тим, що звалось "Петербург"»*, Є. Маланюк); географічного об'єкта (*«Дід Дніпро, Дніпро-Славута / смертно зблід»*, Г. Чупринка); слова не із спорідненим, а з тотожним значенням, на відміну від синоніма (*«Сині очі в моєї дружини, / а у тебе були голубі»*, В. Сосюра). Інколи в художній літературі А. вживається як смисло-

вий варіант певної лексеми: *«Коли потяг у даль загуркоче»* (В. Сосюра), «[...] *покірну землю чути під ногою / і пити зором синю далечінь»* (О. Ольжич). А. подеколи вживається і як різновид псевдоніма, як підпис власного твору прізвищем іншого письменника чи іншої реальної людини, один з прийомів містифікації, застосовуваний, скажімо, у «Літературному ярмарку». П. Куліш підписував деякі свої твори прізвищем петербурзького журналіста М. Макарова. Польський поет-романтик З. Красінський видав у Парижі свою поему «Світанок» (1843) під прізвищем поета К. Гашинського і т. ін.

**Алофра́за** *(грец. allophrasis)* — варіант словосполучення, фразеологічного виразу та ін. Наприклад: морочити голову — сушити голову — забивати голову; наводити на думку — наштовхувати на думку — прийти на думку; на весь рот горлати — на все горло кричати.

**А́льба** *(прованс. alba, букв. — світанок)* — поширена форма куртуазної лірики XI—XII ст., строфічна пісня, в якій переважає діалогічне мовлення, про таємне побачення рицаря-трубадура з дамою серця — дружиною сеньйора, про неминуче розлучення закоханих на світанку. Відомі автори А.: У. де ла Баккаларія, Б. де Борн та ін.

**Альбо́мна лі́рика** — вірші переважно салонного ґатунку чи суто інтимного призначення, започатковані у французькій поезії (мадригал, рондо). Вони з'являлися і в українській ліриці («В альбом Ізмаїлу Срезневському» Я. Головацького, «В альбом пані О. М.» І. Франка, насамперед — у доробку В. Пачовського і т. ін.), маючи передусім коло приватних інтересів та рефлексій. Подеколи А. л. сягала рівня високої поезії, набувала естетичного та навіть філософського значення, як-от лірика Олени Теліги чи Наталі Лівицької-Холодної.

**Альмана́х** *(араб. al-mānāh — календар, букв. — «там, де схиляють коліна», тобто зупинка каравану на перепочинок в оазисі серед пустелі)* — неперіодичний збірник широкого змісту, упорядкований здебільшого за певною тематикою, жанровою чи стильовою ознакою. Так спочатку називався календар. Хоч перші літературні А. з'явилися у Франції (XVI ст.), вони вже використовували попередній історичний досвід. Попередниками українських А., друкованих у XIX ст., були «Ізборники», «Цвітники» тощо з києворуської доби. Великою популярністю у XIX ст. користувалися «Украинский альманах», «Одесский альманах», «Утренняя звезда», «Русалка Дністровая», «Ластівка», «Молодик», «Вінок русинам на обжинки», «Рада», «Нива», «Складка», «Перший вінок» та ін., а в XX ст. — «З потоку життя», «Терновий вінок», «З-над хмар і з долин», «За красою», «Жовтень», «Вир революції», «Арена» і т. ін. Ці видання сприяли консолідації творчих сил українських письменників, визначали стильові

тенденції літератури, підсумовували певні її здобутки, окреслювали її перспективи.

**«Альмана́х библиофи́ла»** — збірник Ленінградського товариства бібліофілів (з 1929). Тут, у розділі «Хроніка», було опубліковано статтю «Українське бібліологічне товариство» (очолюване Я. Стешенком). У ньому з'являлися матеріали, що стосувалися й української літератури: «Книгоград Павла Тичини» (1980); «Врятований рукопис» (про Пересопницьке євангеліє, 1980); «Козацькі літописи», (1983) та ін.

**«Альмана́х "Учи́тель"»** — збірник науково-популярних статей з різних галузей знань (філософія, фізика, астрономія, література), надрукованих у львівському педагогічному журналі «Учитель» (1904). Мав на меті спопуляризувати найважливіші публікації цього журналу, зробити їх надбанням не лише вчителів, а й широкої громадськості. З письменників і літературних критиків у ньому друкувались В. Щурат («Герберт Спенсер і його філософія»), І. Верхратський (рецензія на переклад українською мовою твору «Дарвінізм» французького автора Е. Феррієра (вийшов у Львові 1904)), А. Макарушка («Поняття і завдання літератури з поглядом на літературу українсько-руську»).

**Альтерна́нс** *(лат. alterno — чергуюсь)* — правила чергування окситонних, парокситонних, дактилічних рим у досить складних строфічних формах (сонет, секстина, октава, терцина і т. п.).

**Альтерно́ваний** *(лат. alternare — змінюватись, чергуватись)* **ри́тм** — чергування ямбів чи хореїв з пірихіями у віршовому рядку залежно від своєрідності акцентології української мови, коли один наголос на середньому складі об'єднує відразу три, а не два, як того вимагає віршовий розмір. Прикладом **А.** р. може бути «Сонячний етюд» І. Драча, написаний п'ятистопним ямбом:

Де котиться між голубих лугів
Хмарина ніжна з білими плечима,
Я продаю сонця — оранжеві, тугі,
З тривожними музичними очима.

∪ /∪∪∪/∪∪ /∪∪∪/∪
∪ /∪∪ /∪∪ /∪∪∪/∪ –
∪ /∪∪∪/∪∪ /∪ – /∪∪/∪ —
∪ – /∪∪∪/∪ – /∪∪/∪ —.

Оскільки більшість силабо-тонічних віршів пірихована, то А. р. постає однією з важливих рис української версифікації, збагачуючи її ритмомелодику. Термін «А. р.» запровадив у віршознавство російський літературознавець Б. Томашевський.

**Алю́зія** *(лат. allusio — жарт, натяк)* — художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літера-

турного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаного розгадати закодований зміст. Подеколи вживається як особливий різновид алегорії, пов'язаної з фактами дійсності («Піррова перемога»). Цікавий приклад А. спостерігається в поезії «Шляхами Одіссея» Юрія Клена (*«...де рідна на тебе чекає Ітака / І занедбаний твій маєстат»*), що асоціюється із прикінцевими словами сонета «Kapnos tes patridos» М. Зерова («Дим батьківщини»): *«Там цілиною йдуть леміш і рало, / Там зноситься Ітаки синій дим?»*, присвяченого Юрію Клену напередодні його реемiграції до Німеччини. Гомерівська Ітака для обох поетів символізувала Україну, з якою кожному з них випадала вимушена розлука.

**Ама́торський** *(лат. amator — самодіяльний актор)* **теа́тр** *(грец. theâtron — місце для видовищ)* — театр, в якому грррюь не професійні актори, а шанувальники сценічного мистецтва. Джерела такого театру, безпосередньо пов'язаного із ритуальними дійствами народної творчості, простежуються у виставах античної доби, що постали з діонісій, в давньоримських ателланах, в іспанських ауто, в бароковій шкільній драмі та ін. В Україні аматорські вистави було започатковано при дворах можновладців на свята, зокрема на Масницю, в 30-ті XVIII ст. у Глухові, у палаці І. Миклашевського. У 80-ті того ж століття у Харкові було засновано російськомовний «благородний» театр, який невдовзі розпався, був оновлений та очолений (1789) Д. Московичем. Аналогічна аматорська трупа сформувалася в Києві, у флігелі царського палацу (нині Маріїнський палац). Спорадично діяли домашні театри при дворах дідичів на Правобережжі, де акторами були кріпаки. Аматорські вистави організовували в Одесі (1804), Полтаві (1808), Херсоні (1816), особливо при Харківському та Київському університетах, Рішельєвському ліцеї (Одеса), Ніжинській гімназії вищих наук князя Безбородька. У домашньому театрі генерал-губернатора Я. Лобанова-Ростовського брав участь І. Котляревський, який невдовзі очолив у Полтаві театр (1819), що мав би стати професійним, написав спеціально для нього п'єси «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник». У Коломиї (1848) виник аматорський гурток І. Озаркевича, започаткувавши вистави у Львові, Перемишлі, Тернополі та ін. галицьких містах. Згодом у Львові сформувався Руський народний театр на чолі з О. Бачинським і Т. Бачинською, опікуваний товариством «Руська бесіда»; тут свого часу працював драматичний гурток В. Нижанківського. Невдовзі з'явилося Перше літературно-драматичне товариство ім. Г. Квітки-Основ'яненка (1879) у Коломиї, Драматичне товариство ім. І. Котляревського (Львів, 1898) за участю І. Франка, драматичний гурток під орудою актора І. Захарка при Товаристві

руських ремісників «Зоря», напівпрофесійний Руський селянський театр (з 1907 — Буковинський народний театр). Впродовж 1907—09 функціонувало сім таких театрів при осередках «Просвіти», «Волі», «Сокола», «Зорі». Принаймні любительська драматична група при «Соколі» мала успіх від позбавленої цензурного втручання вистави «Украдене щастя» І. Франка та ін., пізніше перейшла до «Просвіти», обравши собі назву «Театр людовий у Львові». Неординарним був Гуцульський народний театр О. Гулайчука та Г. Хоткевича, селяни успішно грали складні ролі. Два осередки А. т. існувало в Ужгороді (група гімназистів під керівництвом К. Сабова та молоді, очолюваної М. Поповичем). Аналогічні любительські осередки сформувалися у 60—70-ті XIX ст. у Полтаві, Чернігові, Немирові, в Бобринцях, де розвивали свої таланти корифеї українського театру — брати Тобілевичі та М. Кропивницький. Особливе значення відіграв зініційований «Громадою» київський Перший музично-драматичний гурток, у якому брали активну участь М. Старицький та М. Лисенко. Після Емського указу 1876 любительські вистави відбувалися приховано у будинку професора Київського університету св. Володимира О. Кістяківського. Поширювалися таємні гуртки за участю київських залізничників (одним із них керувала Марія Старицька), друкарів Ковальського та Кульженка. У Києві упродовж 1882—92 на сцену допускалася лише одна україномовна п'єса на рік. Аматорські колективи закладали основи професійного українського театру, що виник 1882, ставши виразником національного руху опору русифікаторській політиці Російської імперії щодо української мови, культури та літератури. Водночас, попри загальну антиукраїнську політику, не зникали й А. т. З появою «Просвіти» на Наддніпрянщині (1905—07) любительські драматичні гуртки набули неабиякої популярності, дарма що переслідувалися царською адміністрацією. В роботі А. т. брали участь: І. Кропивницький — у Лисичанську (1907), Марія Заньковецька — у Ніжині (1906), Г. Хоткевич, після повернення на Наддніпрянщину, очолив А. т. (1912) Товариства Дому робітників у Харкові. У міжвоєнне двадцятиліття в Західній Україні та в еміграції діяли аматорські трупи при читальнях під керівництвом учителів і священиків, а на землях УРСР А. т. перетворилися на гуртки самодіяльності, що перебували під контролем більшовиків.

**Амбівале́нтність** *(лат. ambo — обидва і valentia — сила, міць)* — суперечливе, «роздвоєне» емоційне переживання певного явища (одночасна симпатія та антипатія). Так, образ України у ліриці Є. Маланюка трактується як символ досконалості («Степова Еллада», «класично ясна», «Земна Мадон-

на» та ін.) і водночас — як його заперечення («Чорна Еллада», «Антимарія» та ін.).

**Амебе́йна** *(грец. amoibaios — взаємний)* **компози́ція** — будова художнього твору за принципом смислового та синтаксичного паралелізму, повторення композиційно важливих частин (фрагментів, образів, стилістичних прийомів тощо), де обидві теми викладаються, набуваючи особливої ускладненості та контрастності, почергово:

Загорнуте у сутінки обличчя,
мандрівки серед пожовтілих гір...
(Такі осінні, суто романтичні
рядки собі лягають на папір).
Подекуди листочки, наче ноти,
По них і награвaє вітерець...
(Нечистий шепче:
— Кинь пусте молоти,
Зелений змій виля хвостом, як пес).
Вплітаються назовсім у волосся
липкого павутиння ниточки...
(Та голова наполовину боса,
а як далеко ще оті вінки).
[...]
І клоунів розмови безтолкові
приглушує мелодія дощів,
(Рудий регоче, білий хмурить брови
усе життя у кожного в душі) *(В. Кожелянко)*.

Композиція амебейного вірша складається за принципом паралельного розвитку двох мотивів; має різні форми. Подеколи у другому рядку такого вірша у дещо зміненому вигляді повторюється мовлене у першому:

Серед поля попід небом жито жала.
Жито жала попід небом серед поля.
Вітер віяв, сонце гріло, дожинала.
Дожинала, сонце гріло, вітер віяв
*(Олександр Олесь)*.

А. к. була започаткована в Елладі, зокрема при діалогічному виконанні пісень. Такі тенденції спостерігаються і в українському фольклорі («А ми просо сіяли...»).

**Ампліфіка́ція** *(лат. amplificatio — збільшення, розширення)* — стилістичний прийом у художній літературі для підсилення характеристики, доповнення і збагачення думки за допомогою нагромадження однорідних мовних засобів — синонімів, епітетів, порівнянь, антонімічних протиставлень тощо. Наприклад, А. у творах У. Самчука: «*Насторожена, трохи перелякана. Пригорталась ціла — гаряча, гнучка,*

*тріпотлива...»; «Зовсім темно, хоч око виколи...»; «Жолобецький ліс був ще чорний, хоча над ним уже зносилось сонце, яскраво, радісно, барвисто»*. Або:

в цьому срібному плесі
не скинеться риба не зрине русалка
це гніздо відображень
це житло німих двійників
це могильник фальшивих пророків *(І. Римарук).*

А. має велику традицію в письменстві, про неї мовилося в середньовічних, ренесансних та барокових поетиках, вона широко вживалася як різновид градації у поетичній творчості («Вірш про Богдана Хмельницького» І. Будзиновського) всіх періодів літературного життя.

**Амфіболія** *(грец. amphibolia — двоякість, двозначність, неясність)* — вираз, який уможливлює двояке тлумачення. Наприклад, у реченні *«Хмарка пливе кучерява, тихо, як сон, розтає»* (В. Сосюра) слово «тихо» перебуває у синтаксичному зв'язку зі словом «розтає» («тихо розтає»). Якщо першу кому зняти, то «тихо» стане частиною іншого словосполучення — «пливе тихо». В усному мовленні А. знімає інтонація, у писемному — здебільшого розділові знаки. Неадекватне вживання розділових знаків призводить до перекручення авторського задуму, руйнування образу. Наприклад: «[...] *Зносок начинений, як порхавка(,) зеленим пилом, лютою сукровицею* [...]» (Р. Федорів). Почасти в тексті сприйняття А. залежить від ритмоінтонації, зокрема від паузи, потребує особливого, незагальновживаного синтаксису, тому зумовлює усунення пунктуації з віршованого мовлення. Відтак утворюється дво- чи кількаплощинна семантична сув'язь:

холодний крик пташиний
нічний вітер на озерах
непевна постать з крилами із світла
в глибоку вирву
вдивляються загорнені в полотна [...]
*(Валентина Отрощенко).*

Означення «пташиний» однаковою мірою стосується тут і «крику», і «вітру». Так само «на озерах» водночас перебуває і «вітер», і «непевна постать» і т. п., поглиблюючи драматизм переживання фатального буття. А., що будується на внутрішньому синтагматичному членуванні віршованого мовлення, спостерігається у доробку І. Калинця, С. Сапеляка, Ю. Тарнавського, І. Римарука, В. Герасим'юка та ін. А. вимагає лаконічності і сугестивності вислову, подеколи вказує на спосіб його декодування:

[...] хтось пішов
хтось вікно
пересипав
хтось
допитувався
як зимує
джмелик води
перекотивши
світло
хтось обіч тіні
носить
насіння
для вбитих *(М. Григорів).*

У цьому фрагменті тісно взаємопереплетені слова — щоразу з попереднім і наступним, особлива смислова роль випадає слову «світло» («джмелик води перекотивши світло» і «світло хтось обіч тіні носить») — типовий приклад художньої А.

**Амфібра́хій** *(грец. amphibrachys — короткий з обох боків)* — в античній версифікації — трискладова стопа на чотири мори з довгим середнім складом. У силабо-тонічному віршуванні — трискладова стопа з наголошеним другим складом (∪ — ∪). Константа віршового рядка може бути двоскладовою, перетворюючись на ямб з наголосом на останньому складі, чи в позанаголошеному стані містити кілька складів (пеон); найкращий варіант А. — при парокситонній римі, коли витворюється гармонійний акаталектичний рядок. В українській поезії до А. вперше звернувся Є. Гребінка («Човен», «Українська мелодія» тощо). Найменш уживаний одностопний А., що трапляється здебільшого в гетерометричних строфах задля увиразнення ліричного сюжету та акцентації поетичної думки:

— Матусю! Хто очі мені замінив? —
Всміхнеться, щоб сліз не побачив...
Сама — до вікна, до неораних нив —
І плаче... *(Є. Плужник).*

Двостопний А. також не часто спостерігається:

...ночами про подвиг
я марив малим,
а подвиг — це побут
без жару й золи,
шизоїдно чистий,
абсурдно міцний,
не вельми врочистий,
та дуже ясний *(О. Шарварок).*

Подеколи поети звертаються до тристопного А.:

На гратах не місяць — корова,
Не сяйво — рапатий язик.
В залізних, вантажних оковах —
Життя божевільного лик *(І. Крушельницький)*.

Прикладів чотиристопного А. в українському вірші теж не дуже багато:

О метана бурею, Нене злиденна,
Укріплю Тебе я на камені слова,
І будеш, як церква, ясна і сталенна! *(В. Пачовський)*.

П'ятистопний А. надає поетичному мовленню ознак урочистості, як у вірші «На Карпатських узгір'ях» М. Бажана:

Просвічений сонцем, на вітрі, в зеленім огні
Він листя різьблене, обтяжене росами, сушить.
Хай ломляться гори, хай грози ревуть в вишині, —
Він тут вкорінився, він тут укріпився й не рушить.

Надзвичайно рідкісний А. — шестистопний (С. Голованівський: *«Минають роки, як хвилини, і зорі згасають байдужо...»*), що виразно розмежовує віршовий рядок на два піввірші, викликає враження «важкого» стилю. Подеколи поети звертаються і до вільного А., наприклад І. Франко:

Полудне.
Широкеє поле безлюдне.
Довкола для ока й для вуха
Ні духа! [...].

**Амфіма́кр** *(грец. amphimakros — між довгими складами)*, або **Кре́тик** *(грец. kretikos — критська стопа)*, — стопа античного віршування з п'яти мор, що складається з довгих та коротких складів (— — ∪), (— ∪ —). В українській силаботоніці подеколи А. умовно називають стопу дактиля з додатковим наголосом на третьому складі або анапеста з додатковим наголосом на першому складі. Так, у віршовому рядку *«Сонце краще горить — серединою дня»* (А. Малишко) у першій стопі надсхемний наголос спостерігається на першому складі (— ∪ —).

**Анагра́ма** *(грец. ana — префікс, що означає рух уперед, і gramma — знак, літера)* — переставлення літер у слові, завдяки чому витворюється нове значення, прочитуване у зворотному напрямку (тік — кіт, мука — кума, літо — тіло), постають псевдоніми (Симонов — Номис) тощо. Ця стилістична фігура добре відома в українській поезії, використовується з метою римування чи створення різних ефектів, зокрема комічного, як у поемі «Енеїда» І. Котляревського (Ч. IV): *«Борщів як три не поденькуєш, / На моторошні засерчить; / І зараз тяглом закишкуєш, / І в буркоті закеньдюшить»*. Мож-

ливості А. привернули увагу схильних до версифікаційних експериментувань авангардистів (Д. Алексич, К. Швіттерс, Гео Шкурупій та ін.), які намагалися шляхом почленування і довільного монтажу мовного матеріалу витворити нову поетичну якість, як, наприклад, М. Семенко у вірші «Автопортрет»:

Хайль семе нкоми
ихайль кохайль альсе комих
ихай месен михсе охай
мх йль кмс мих мих
Семенко енко нко Михайль
Семенко мих михайльсе менко
О семенко михайль!
О михайль семенко!

Однак ніхто з-поміж авангардистів не сягнув того взірця, що його здійснив Гекарт, видавши у Валансьєні курйозну книжку під назвою «"Анаграмеана", поема в VII піснях, XCV-те (насправді перше — *упор.*) переглянуте, виправлене та доповнене видання, рік XI анаграматичної ери» (1821), що нині зберігається в Паризькій національній бібліотеці. Сам автор досить скептично ставився до свого видання.

**Анадиплóсис** *(грец. anadiplōsis — здвоєність)* — див.: **Зіткнення.**

**Анаколу́ф** *(грец. anakoluthos — непослідовний, неузгоджений)* — синтаксична конструкція, що не відповідає загальноприйнятим нормам, полягає в неузгодженості членів речення. Як стилістична фігура вживається для характеристики мови персонажів, зокрема задля комічного ефекту, як у комедії «Мина Мазайло» М. Куліша, в якій саморозкривається однойменний персонаж: *«Жодна гімназистка не хотіла гуляти — Мазайло! За репетитора не брали — Мазайло! На службу не приймали — Мазайло! Од кохання відмовлялися — Мазайло! А він знову: "Вам чого? — питаю"».* А. почасти вживається у ліриці задля посилення експресії поетичного мовлення, надання їй особливого колориту, постаючи різновидом вільності поетичної:

На рожево сміються таксі,
На чорняво ридають каштани.
Ще не всі, ще не всі, ще не всі
Відпекли недоспівані рани *(Р. Скиба).*

**Анакреонти́чна поéзія** — жанр лірики, в якому панує життєрадісне, світле світосприйняття, перейняте мотивами земного щастя, гедонізму, любові. Започаткований еллінським поетом Анакреонтом (VI—V ст. до н. е.). На жаль, від його ліричної спадщини збереглися лише певні фрагменти. Відома новій літературній добі приписувана йому збірка «Анакреонтика» виявилася сукупністю поетичних творів різних ав-

торів, котрі його наслідували. А. п. спостерігається у ранніх варіантах за александрійської доби (III—II ст. до н. е.), у найпізніших — середньовіччя. А. п. вплинула на творчі пошуки вагантів-голіардів, П. Ронсара, В. Шекспіра, Р. Бернса, Вольтера, А. Шеньє, Й. Глейма, О. Пушкіна та ін. Вона досить помітна і в українській ліриці, починаючи від Г. Сковороди, простежується у доробку поетів XX ст. (Олександр Олесь, П. Тичина, В. Пачовський, О. Влизько, М. Йогансен, Б.-І. Антонич, М. Вінграновський та ін.). Особливого колориту набули анакреонтичні мотиви у творчості київських «неокласиків», зокрема М. Рильського:

Вже червоніють помідори,
І ходить осінь по траві.
Яке ще там у біса горе,
Коли серця у нас живі? [...].

**Анакру́за** *(грец. anakrusis — відштовхування)* — слабкі ненаголошені склади, що передують першому метричному наголосу. У силабо-тонічному віршуванні при хореях та дактилях А. буває нульова, при ямбах і амфібрахіях — односкладова, при анапесті — двоскладова. Внутрішня структура споріднених силабо-тонічних розмірів однакова, лише варіюється завдяки А., підкреслюючи її ритмотворче значення. Постійна А., витворюючи «зайвий» склад на початку окремих віршів, здатна перетворити одну стопу на іншу, скажімо, амфібрахій на анапест:

А серце кипить, стугонить, стугонить:
Ні плачем, ні мечем, ні мольбою [...] *(І. Багряний).*
∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ∪ —
∪ ∪ — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ — / ∪.

**Ана́ліз** *(грец. analysis — розкладання, розчленування)* **літерату́рного тво́ру** — логічна процедура, сутність якої полягає у розчленуванні цілісного літературного твору на компоненти, елементи, в розгляді кожного з них зокрема та у взаємозв'язках з метою осягнення, характеристики своєрідності цього твору. А. л. т. опосередковується розумінням специфіки художньої літератури і структури літературного твору, його безпосереднім естетичним сприйняттям. Мета, предметна спрямованість свідомості аналітика, застосовані при цьому методи визначають види А. л. т. (естетичний, психологічний, соціологічний тощо), які можуть здійснюватися різними шляхами (проблемно-тематичний, пообразний, цілісний, «за автором» (повільне читання)). А. л. т. обстоюється і традиційно здійснюється прихильниками описової поетики, яка бере свій початок з «Поетики» Арістотеля. Літературознавчі школи, які продовжують традиції, започатковані Платоном, розробляють засади і методику рецептивної поетики, замість

А. л. т. здійснюють його інтерпретацію. А. л. т. та його інтерпретація дуже близькі, тому прихильники прагматичної поетики тепер вживають спарений термін «аналіз-інтерпретація», який передає поняття про сукупність аналітико-синтезованих процедур, методів, прийомів, що використовуються в складному процесі осягнення своєрідності завершеного літературного твору, зафіксованого в тексті. А. л. т., його інтерпретація є складовими методології літературознавства, вивчення художньої літератури, дослідження її історії. У «новій критиці» США та Англії А. л. т. означає вирізнення елементів структури твору, пояснення їх значень у синтезованих символах, метафорах, синтаксичних структурах. Деякі митці і теоретики відкидають потребу А. л. т., визнаючи необхідність його для осягнення і розуміння тільки естетичного сприйняття твору.

**Аналіти́чна** *(грец. analytikos — одержаний внаслідок аналізу)* **психоло́гія** *(грец. psychē — душа і logos — слово, вчення)* — термін, запроваджений швейцарським психологом і культурологом К.-Г. Юнгом (1875—1961). Спростовуючи пансексуалізм психоаналітичної психології З. Фройда, її фокусування на індивідуальному рівні напружених колізій Воно, Я, Над-Я. Він обґрунтовував принципи колективного позасвідомого як сукупність досвіду у психомоделях людини, зафіксованих глибинними міжособистісними структурами в перебізі онтокультурної еволюції. Йшлося про психофонд, прообраз — власне архетип, успадкований поколіннями через іманентні засновки свідомості, оприявнювані завдяки символам, видінням, сновидінням, ритуалам, міфам, художній літературі. «Архетип» — центральне поняття А. п. Воно втілює у собі чисту можливість форми, позбавлену яскравого експресивного змісту, але виявляється спроможним розбудовувати душевні стани загальнолюдського значення в індивідуальному прояві. Окреслюючи в людській психіці нашарування вселюдського, родового, родинного та особистісного походження, К.-Г. Юнг тлумачить лібідо поза сексуальним смислом, а в розумінні енергетичного потенціалу суб'єкта, рушійні сили якого містяться в архетипних парадигмах поведінки і лише спрямовують лібідо на шляху самореалізації індивіда, визначальна роль у якому належить колективному позасвідомому. Попри те, неабияке смислове навантаження відводилося екстравертованій та інтровертованій настановам, що характеризували два протилежні типи (та їх комбінації) людей: екстравертів та інтровертів. А. п. мала неабиякий вплив на розвиток психології, психоаналізу, психотерапії, гуманітарних наук, на художню практику модернізму і постмодернізму, на сучасну естетичну рецепцію, котра користується методологічними принципами юнгівської теорії.

**Аналóгія** *(грец. analogia — відповідність)* — стилістичний прийом, вживаний митцем для розкриття одного явища через інше, йому «подібне». Найпростіший приклад А. — з вірша «Ой не крийся, природо» П. Тичини:

Твої коси від смутку, від суму
Вкрила прозолоть, ой ще й кривава.
Певно, й серце твоє взолотила печаль,
Що така ти ласкава.
А була ж ти — як буря із громом!
А була ж ти — як ніч на Купала...
Безгоміння і сум. Безгоміння і сон. —
Тільки зірка упала...

На основі А. постають тропи, зокрема порівняння, подеколи оформлюється лірична композиція художнього твору.

**Ана́пест** *(грец. anapaistos — обернений, зворотний щодо дактиля)* — в античній версифікації — трискладова стопа на чотири мори, в якій перші два — короткі, третій — довгий. У силабо-тонічній системі — *трискладова стопа* з наголосом на останньому складі (∪ ∪ —). Одностопний А. майже не зустрічається в українській поезії, окремі випадки його вживання спостерігаються у *гетерогенній строфі*, наприклад у фольклорно стилізованому вірші М. Вороного:

[...] Покохає мене щиро
Незрадливо —
Усміхнеться й мені доля
Милостиво!

Приклад двостопного А.:

Я дійду на зорі
до найстаршої брами,
Де ключі? У Дніпрі.
А Дніпро — під валами *(В. Герасим'юк)*.

Зустрічається тристопний А.:

Закигиче розлука над нами,
Розчахне двосистемно навскіс,
Замордується лихо ножами
Чи зависне в петлі твоїх кіс *(І. Драч)*.

Чотиристопний А. досить поширений в українському вірші на противагу іншим розмірам трискладової стопи:

Польовою стежиною з дальніх доріг
Йду в село і радію сподіваній стрічі.
Тільки ж каменем смуток на серце наліг:
Кладовище побільшало вдвічі *(В. Марочкін)*.

П'ятистопний А., котрий витворює медитативний настрій:

**Анáфора**

На горі ніби снігом біліє давнезний собор,
Що скликає всі вірні серця вечорами і зранку.
Давня ратуша в землю вростає, немов мухомор,
Сивий майстер в льошку замовляє вина філіжанку
*(М. Рильський).*

Шестистопний А. — найменш популярний у сучасній українській версифікації:

В тихих продувах вітру цілував я змокріле волосся.
Гуркотів спорожнілий трамвай — ночі й зливі навстріч.
А позаду — в пульсуючих прожилках листя неслося,
Мов колись і ніколи... за нами й над нами... всю ніч
*(П. Куценко).*

А. з'явився в українській поезії дещо пізніше порівняно з іншими тристопними розмірами — у другій половині XIX ст.

**Анáфора** *(грец. anaphora, букв. — піднесення)* — єдинопочаток; одна з риторичних фігур; вживаний на початку віршових рядків звуковий, лексичний повтор чи повторення протягом цілого твору або його частини синтаксичних, строфічних структур. Як стилістичний прийом градації А. подеколи близька до анаколуфа. Почасти А. виконує важливу композиційну функцію у ліричному сюжеті:

Ти мусиш танцювати аркан.
Хоч раз.
Хоч раз ти повинен відчути,
як тяжко рветься на цій землі
древнє чоловіче коло,
як тяжко зчеплені чоловічі руки,
як тяжко почати і зупинити
цей танець.
Хоч раз
ти стань у це найтісніше коло,
обхопивши руками плечі двох побратимів,
мертво стиснувши долоні інших,
і тоді в заповітному колі
ти протанцюєш під безоднею неба
із криком по-звіриному протяжним.
Щоб не випасти із цього грішного світу,
хоч раз
змішай із ближніми
піт і кров.
Сину людський,
ти стаєш у чоловіче коло,
ти готовий до цього древнього танцю
тільки тепер.
З хрестом за плечима.

З двома розбійниками.
Тільки раз *(В. Герасим'юк)*.

Протилежна за своєю роллю в поетичному тексті — епіфора.

**Анахроні́зм** *(грец. ana — префікс, що означає рух уперед, і chronos — час)* — культурно-історичні, хронологічні та ін. невідповідності у художньому творі, зумисне чи мимовільне привнесення в літературний текст невластивих певній добі застарілих поглядів, звичаїв, суджень, лексики. Так, у драмі «Юлій Цезар» В. Шекспіра мовиться про дзиґарі, яких не могло бути у Давньому Римі. Юрій Клен, пишучи про соняшник «О Дажбожів пишний цвіте», очевидно, мав на увазі філософський символ українства, а не історичні факти (ця рослина була завезена в Україну в XVI ст.). Подеколи А. спостерігається у стильовій невідповідності, засвідченій, приміром, творами Марії Проскурівни («Од сіна до соломи», «Пані писарівна» та ін.), написаними в добу нових, пов'язаних із модернізмом ідейно-естетичних пошуків на початку XX ст., але перейнятими духом естетичних смаків епохи Г. Квітки-Основ'яненка. А. вбачається також у інерції художнього мислення поетів, закомплексованих на переспівах одних і тих самих мотивів чи використанні одних і тих самих тропів (волошки, солов'ї і т. ін.) та версифікаційних засобів (ямбічний розмір, банальна, зужита рима та ін.), як правило, спрощених. Однак неприпустиме ототожнення такого А. з віршовими формами, які мають велику традицію і виявляють неабияку літературну життєздатність (октава, сонет, терцина, рубаї тощо).

**Анациклі́чний** *(грец. ana — префікс, що означає рух уперед, і kyklos — цикл)* **ві́рш** — зворотний вірш, побудований так, що його текст можна читати від початку до кінця і, навпаки, за словами (а не за літерами, як у паліндромі), не порушуючи віршового ритму. Він здобув особливу популярність у добу бароко, зокрема у творчості Івана Величковського:

Високо діва єст вознесенна,
Глубоко яко бяше смиренна.

Цей поет не лише сягав версифікаційної шляхетної винахідливості, а й урізноманітнював А. в., випробовуючи невичерпні можливості української (книжної) мови на теренах поезії, давав йому відповідні терміни. Крім щойно наведеного «раку словного», він створював також «рак прекословний», в якому слова, читаючись навпаки, виражали протилежний зміст; «чотиригранннистий», де слова читалися повздовж і впоперек віршового тексту. В сучасній поезії А. в. зустрічається рідко (М. Мірошниченко, А. Мойсієнко та ін.).

**Андро́нім** *(грец. antropos — чоловік і onyma — ім'я)* — ім'я, що переходить на жінку від її чоловіка. В українській літературі засвідчено чимало таких прикладів: Терпилиха від

Терпила («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Лимериха від Лимаря («Лимерівна» Панаса Мирного), Кайдашиха від Кайдаша («Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького), Грициха від Гриця («Розмови в дорозі до себе» І. Кошелівця) тощо.

**Анекдо́т** *(грец. anekdotos — невиданий)* — коротка усна оповідь гумористичного чи сатиричного ґатунку з дотепним фіналом. Вперше цей термін вжив Прокопій Кесарійський («Таємна історія», VI ст.). Свого часу до анекдоту відносили фібліо та фацеції і польські фрашки. А. схильний розгортатися в новелу (Дж. Боккаччо, А. Чехов, Остап Вишня та ін.). Сюжети А. постійно використовував у своїх співомовках С. Руданський:

Питаються якось хлопця
Придорожні люде:
«Чи багато верстов, сину,
До Києва буде?»
«Та так, люде, того року
Було вісімнадцять,
А тепер, — говорить хлопець, —
Лічимо сімнадцять!»
«Що ж то, сину, за пригода
Така прилучилась?»
«Та пригода — не пригода —
Верства провалилась!»

А. — одне із джерел творчості сучасних поетів-гумористів (С. Олійник, П. Глазовий та ін.).

**Анімалі́зм** *(лат. animal — жива істота)* — художнє зображення тварин, птахів, комах, рослин та ін. крізь призму людського світовідчуття, надання їм властивостей людського характеру. Яскравими прикладами А. вважаються фольклорні твори, передусім казки про тварин та птахів, «Слово про Ігорів похід», байки Л. Глібова, прозові («Щука» І. Франка, «Лось» В. Гжицького, «Рудько» О. Ольжича, «Степова казка» Гр. Тютюнника) і поетичні твори:

До нас прийшов лелека
З косою на плечі,
Води напився з глека
Та й сів на спориші [...] *(М. Вінграновський).*

**Анімі́зм** *(лат. anima, animus — душа, дух)* — світосприйняття, базоване на переконанні про існування душ та духів як першооснови всього сущого, на уявленні про природу як живу істоту. Воно закладало основи первісного міфологічного світогляду, збережені донині у глибинах етногенетичної пам'яті, у колективному несвідомому (архетипах). А. притаманний також і монотеїстичним віросповіданням (християнству, ісламу, іудаїзму та ін.), обстоюється теософі-

єю, окультизмом тощо, джерелами яких живиться художня література. Часто елементи А. спостерігаються у фразеологічних сполуках антропологічного характеру (іде дощ, біжить дорога тощо), правлять за основу сюжетотворення багатьох фольклорних жанрів (казки, легенди, балади, замовляння). У художній літературі А. набуває форм персоніфікації. Такими, зокрема, постають образи вітру, Дніпра та сонця, до яких звертається Ярославна у «Слові про Ігорів похід», природні явища у ліриці («Ой, не крийся, природо, не крийся» П. Тичини), у пейзажних замальовках прозових творів (М. Коцюбинський, О. Довженко, М. Стельмах та ін.), у драматичних творах («Лісова пісня» Лесі Українки, «Над Дніпром» Олександра Олеся та ін.).

**Анна́ли** *(лат. annus — рік)* — найдавніша форма фіксування найзначніших подій за роками. Відомими є єгипетські, ассирійські, перські, китайські, римські аннали (останні загинули під час пожежі 387 до н. е. і відновленні з пам'яті). У середньовічній Європі вживалася назва «хроніки», за Київської Русі та козаччини — «літописи».

**Анонí́м** *(грец. anōnymos — той, що немає назви, безіменний)* — автор, чиє прізвище невідоме; твір без підпису автора. Анонімною вважається не тільки народна творчість, а й твори, зокрема давньої літератури, коли ім'я письменника не прийнято було вказувати. Вони, як і псевдонімні твори, підлягають науковій атрибуції — встановленню автора. Анонімність «Слова про Ігорів похід» викликала багато спроб атрибуції. Поема «Наймичка» Т. Шевченка вперше опублікована анонімно П. Кулішем у «Записках о Южной Руси» (т. II.; 1857) як твір, нібито знайдений публікатором в альбомі «хуторської баришні». І. Франко атрибутував при публікації роман А. Свидницького «Люборацькі», знайдений у рукописі. Поширеною була практика анонімного видання творів у Європі XVII—XVIII ст.: «Листи до провінціала» Б. Паскаля (1657), перше видання «Робінзона Крузо» Д. Дефо (1719), «Орлеанська діва» Вольтера — поема, яку піддав осуду Папа Римський; у Росії О. Радищев анонімно опублікував «Подорож із Петербурга до Москви» (1790). Різновидом А. є літературні містифікації («Поеми Оссіана» Дж. Макферсона). Фактично анонімними є твори, видані під псевдонімом, якщо його не розкрито. Атрибуція А. і розкриття псевдонімів належать до найдавніших проблем текстології і здійснюються шляхом пошуку документально-фактичних аргументів, розкриття і зіставлення змісту А. з атрибутованим твором, аналізу мови і стилю, а в рукописах — почерків.

**Анота́ція** *(лат. annotatio — зауваження, примітка)* — коротка узагальнювальна характеристика книжки або її частини, статті, рукопису тощо. А. вміщує стислу інформацію

про зміст праці, відомості про автора та читацьке призначення. А. може містити також витяги з рецензій або посилання на них, викладати коротку історію даного твору. А. подаються у видавничих проспектах, бібліографічних картках, на звороті титульної сторінки книжки. У газетах та журналах А. є формою рецензування і популяризації твору.

**Ансамбль** *(франц. ensemble — разом)* **книги** — певна сукупність результатів літературно-художньої, історико-філологічної, науково-публіцистичної, образотворчої і художньо-промислової діяльності, що утворюють ідейно-естетичну єдність. Виокремлюють три типи А. к.: 1 — містить тільки твори художньої літератури, функціонально зорієнтований на максимальний ідейно-емоційний вплив самого тексту художнього твору і оперативність включення його в актуальний контекст; 2 — ілюстровані видання художніх творів; 3 — найповніший за складом, включає поряд з можливими ілюстраціями більш чи менш значний обсяг супутніх текстів, історико-філологічних, літературно-публіцистичних та ін. Перший тип А. к. адекватно використовується при перших виданнях сучасних творів (передусім прози), автори яких не бажають представляти читачеві свої ідеї і образи так чи інакше проінтерпретованими (критиком, ілюстратором). Найпродуктивніше виявляє себе цей тип А. к. в часи підвищеної політичної активності суспільства (визвольні рухи, захист рідного краю); при цьому до масового книговидання добираються твори, поетика яких типологічно суголосна з історико-психологічними домінантами в умонастроях суспільства. Чинність вимоги історико-типологічної відповідності в системі «поетика — суспільна психологія» виразно спостерігається на книгах, що їх випускало видавництво «Західна Україна» в 1927—33. Другий тип А. к. — ілюстровані видання творів художньої літератури — зумовлює ідейно-емоційну взаємодію різних видів мистецтва: художнє слово й малярство, найчастіше — графіку. Інтерпретаційні ресурси ілюстрації породжують ефект ідейно-емоційного резонансу за умови історико-типологічної відповідності між поетикою літературного твору і характером зображення в ілюстраційних компонентах А. к.; порушення цієї умови призводить до розриву між словесно-образним і візуально-ілюстраційним рядами, до самодостатності графічного ряду, для появи якого літературний твір став тільки приводом (див.: **Ілюстрація**). Третій тип А. к. складається у процесі взаємодії різних форм суспільної свідомості — мистецької (образне слово) і наукової (історико-філологічне знання, публіцистика, критика). Цього типу ансамблі формуються, як правило, не при перших виданнях художнього твору, а згодом, інколи вже тоді, коли поетика твору в новому культурному контексті відчувається як інотипна, сфор-

мована в ідейно, емоційно відмінному часопросторі. Тим самим актуалізується потреба історико-наукового оснащення А. к., яким забезпечується адекватна рецензія твору. Найповніше задовольняє цю потребу академічне видання.

**Антанаклáсис** *(грец. antanaklasis, букв. — вживання слова у протилежному значенні)* — риторична фігура, що полягає у повторенні того самого слова, але у відмінному семантичному полі, обігруючи двозначні мовні звороти, ідіоми (дати меду і т. ін.), каламбури, омонімічні рими:

На гору вилізши, звелів собі: Гори!
І злізти вже не міг до ближніх із гори *(Б. Кравців)*.

**Антианакрýза** *(грец. anti — префікс, що означає протилежність, протидію, і anakrusis — відштовхування)* — нестача одного складу на початку вірша. Приміром, у «Вірші про Влизька» С. Гординського, написаному чотиристопним анапестом:

Не в очі, а в голову ззаду відстукали кулі,
В коридорах вже крок конвоїрів замовк...
∪ —/ ∪∪ —/ ∪∪ —/ ∪∪ —/ ∪
∪∪ —/ ∪∪ —/ ∪∪ —/ ∪∪ —.

**Антиквáрна** *(лат. antiquus — давній)* **кни́га** — у практиці книжкової торгівлі і книгоколекціонування — книга, видана від початку книгодрукування до 1850 включно. Помилково поняття «А. к.» ототожнюється з будь-якою букіністичною книгою. До А. к. належать також інкунабули. Для кваліфікації і оцінки А. к. застосовується фахова експертиза.

**Антиклíмакс** *(грец. anti — проти і klimax — драбина)* — стилістична фігура, протилежна за значенням клімаксові, розкривається при спадній інтонації; різновид градації:

Може, й поети лиш ті,
Що за юнацтва вже сиві...
...Мрії мої золоті,
Мрії мої нещасливі! *(Є. Плужник)*.

У ситуації А. спостерігається також певне пом’якшення, навіть послаблення семантичної напруги поетичного мовлення.

**Антиметáбола** *(грец. antimetabolē, букв. — вживання слів у зворотному напрямку)* — різновид антитези, двочленна стилістична фігура, в якій повторюються ті ж слова, але зі зміною їхніх синтаксичних функцій та змісту, як, наприклад, в афористичній формулі Є. Маланюка: *«Як в нації вождів нема, / Тоді вожді її поети»*.

**Антипóд** *(грец. antipodes — протилежний)* — художній образ, який своїм змістом, поглядами, рисами характеру, моральними якостями тощо контрастний, протилежний ін-

шому. Наприклад, у народних казках яскравими образами-антиподами є персонажі-добротворці і злотворці; в українській бароковій літературі XVII—XVIII ст. — Божа Любов і Вражда; Надія, Спокій, Покора і Ненависть, Лють, Злоба (своєрідні персонажі-символи). У новітній літературі з поглибленням психологічного аналізу людських характерів письменники все більше вникають у світ складних переплетінь якостей людини, уникають спрощеної й однозначної оцінки її поведінки. Таку еволюцію на шляху заглиблення митця у суперечливий світ людських характерів і поведінки відображає творчість М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, В. Стефаника, В. Винниченка та ін., де антиподами виступають нерідко члени однієї родини, однієї громади, гурту, політичної організації (Семен і Роман з оповідання «Ціпов'яз» М. Коцюбинського; Михайло і Сава з повісті «Земля» Ольги Кобилянської, Максим і Єва з її роману «Апостол черні»; Антей і Федон з драматичної поеми «Оргія» Лесі Українки; Ілько і Андрій з повісті «Краса і сила» В. Винниченка). Живлена ідеологією «класової боротьби», радянська літературознавча методологія своїми настановами спотворювала твори українських письменників, примушувала «гротескним» планом змальовувати «класового ворога», «буржуазний націоналізм» і т. ін. («Вершники» Ю. Яновського, змінені редакції оповідання «Червона хустина», роману «Мати» А. Головка, «Голубі ешелони» П. Панча, «Чорне озеро» В. Гжицького та ін.). Відповідно і критика практикувала примітивний поділ персонажів на «позитивних» і «негативних».

**Антирадя́нська літерату́ра** — квазітермін, яким оперувало радянське літературознавство, характеризуючи наукові праці та художні твори, часто неперебутньої цінності, але несумісні з панівною тоді комуністичною ідеологією (твори «розстріляного відродження», представників «празької школи», «нью-йоркської групи», дисидентів та ін.).

**Антирома́н** — жанровий різновид французького модерного роману другої половини 40—70-х XX ст. Його представники (Наталі Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Симон та ін.) опиралися на філософсько-естетичну систему екзистенціалізму і відтворювали розірвану свідомість особи, стан її відчуттів та вражень. В А. немає «відображеної дійсності», конфлікту, сюжетних колізій, зав'язки чи розв'язки, немає героя, його вмотивованих вчинків, емоцій. Термін запровадив Ж.-П. Сартр у передмові до роману «Портрет невідомого» Наталі Саррот (1947). Ф. Моріак використовував термін «Новий роман». Відомий дослідник А. Б. Бенго у післямові до твору «Молой» С. Беккета (1951) розкрив мету А.: «Вона полягає не в тому, щоб пояснювати [...]. Романісти уже не створюють "персонажів", не відображають більше "фабул..."». В

естетиці А. важливе місце посідає експеримент: традиційна класична техніка розповідної прози усувається, натомість застосовуються прийоми безгеройної і безфабульної розповіді. Виник жанр, де йдеться про способи написання твору, — «роман про роман», «передроман», що складається з міркувань автора, як він пише чи як його слід було б писати, щось середнє між есе і романом («Ревнощі», «У лабіринті» А. Роб-Грійє; «Золоті плоди» Наталі Саррот). А. протиставляє себе і в аспекті змалювання людини за зразками класичного роману. Внаслідок цього структура роману А. Роб-Грійє виповнюється нагромадженим зображенням самоцінних речей, важливих не тим, чиї вони, а тим, що вони існують. Речі у його творах панують над людьми. І сама людина перетворюється на річ. Цей напрям називають школою речей, шозизмом (франц. *chose*), тобто фетишизацією предметів, нібито важливіших і стабільніших за людину, наділених містичною владою над спустошеною особою і тому усунутою із центру роману, очищеного від людських емоцій та ідей. Іншу жанрову структуру роману використовує Наталі Саррот — «напіврозмову», потік свідомості, «тропізми», внутрішню діалогічну стихію підсвідомого тощо. Вона підкреслює невірогідність малюнка, що претендує на відтворення рухомої дійсності, бо писати слід про незавершені порухи душі: тільки вони справжні. А досягнувши свідомості, вони костеніють в оманливих і звичних формулюваннях. М. Бютор створив поліфонічні тексти, передавши мозаїку сприймань, схоплень, роздумів, що витворюють своєрідну «міфологему» певної цивілізації. За допомогою цих прийомів письма такі неороманісти, як М. Бютор («Зміна»), К. Симон («Дороги Фландрії»), Наталі Саррот («Чи чуєте їх?»), досягли змістової майстерності. Однак деякі письменники, як Ф. Соллерс, Ж. Рікарду, з їх «новим романом» зазнали творчої поразки: абсолютизована відмова від духовного світу людини обернулася суцільним шозизмом.

**Антиспáст** *(грец. antispastos — судомний, кульгавий)* — чотирискладова стопа в античному віршуванні завдовжки в шість мор, яка поєднує ямб та хорей, подеколи так і називається: ямбо-хорей. В українській версифікації трапляється нечасто, здебільшого у фольклорі:

> І дощ іде, роса пада.
> В очереті сухо.
> Вийди, вийди, Марусенько,
> Наша голосухо.

**Антистрофá** *(грец. anti — префікс, що означає протилежність, протидію, і strophē — строфа)* — в античній хоровій ліриці — парна строфа, що за своєю метричною структурою відповідала непарній; вони часто перемежовувалися або замикалися еподами — власне частиною хорової пар-

тії, наділеною відмінним ритмом. Таку тріаду ввів до грецької трагедії та лірики Стесіхор на межі VII—VI ст. до н. е., модернізувавши поетичну традицію Алкмана із Сард (VII ст. до н. е.), автора гімнів, пеонів, гіперхем та пісень до дівочих хорів-парфеніїв. А. супроводила рух хору на кону античного театру зліва направо, до сонячного сходу, тоді як дії, пов'язані зі строфою, відбувалися навпаки. Широко використовувалася ця форма у драмах Есхіла («Прометей закутий»), Софокла («Електра», «Цар Едіп») та ін. Поділ на строфи та А. не часто спостерігається в українській поезії, як, наприклад, у незакінченій драматичній поемі «Іфігенія в Тавриді» Лесі Українки, у циклі «Псалми» П. Карманського та ін., тому особливою подією слід вважати збірку «Замість сонетів і октав» П. Тичини, композиційно розбудовану за принципом строфи та А. (звичайно, без еподів).

**Антитéза** *(грец. antithesis — суперечність)* — стилістична фігура в художній літературі та в ораторському мистецтві, що полягає у драматичному запереченні певної тези чи у вмотивованому контрастуванні смислових значень бінарних образів:

Випала ж зима! —
Що тепер всім воля,
врізала вам поля,
в головах тополя,
а голів нема! *(П. Тичина).*

Антитетичний принцип світосприймання притаманний багатьом фольклорним жанрам, джерелами яких живиться художня література. М. Стельмах, наприклад, не тільки називав свої твори за різко вираженим протиставленням понять («Правда і кривда»), а й використовував народні прислів'я («Кров людська — не водиця») тощо.

**Антиутóпія**, або **Негатúвна утóпія**, — зображення у художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його «поліпшення», певних, часто принадних соціальних ідеалів. А. може трактуватись і як заперечення утопічних прожектів, якими захоплювалися Т. Мор, Ф. Бекон, Т. Кампанелла, К. Маркс, В. Ленін та ін. Першим таким твором вважається «Левіафан» Т. Гоббса (1651) — своєрідний трактат, де мовиться про розбудову схожого на біблійну потвору суспільства. Аналогічними мотивами перейнята алегорична сатира «Байка про бджоли, або Приватні пороки — загальна вигода» Б. Менвіля (1714), третя та четверта книги «Мандри Гулівера» Дж. Свіфта та ін. Наприкінці XIX ст., коли утопія, поєднуючись із науковою фантастикою, домагається, попри загальну кризу позитивізму, визнання за собою футурологічних завбачень, з'являються романи-попередження («Іруон» С. Батлера, «Машина

часу» Г. Веллса, «Легша абетки» Р. Кіплінга, «Спогади про майбутнє» Р. Нокса, «R. V. R.» К. Чапека та ін.). Після утвердження тоталітарних режимів за більшовицькою та нацистською схемою, що зводили людство до нечуваної деградації, антиутопічні твори набувають особливої актуальності: «1984» Дж. Оруела, «Коли цілунки довелося обірвати» К. Фіцгіббона, «Невситиме насіння», «1985» Е. Бьорджесса та ін.

**Антифра́з**, або **Антифра́зис** *(грец. antiphrasis — затемнення)*, — вживання слів та виразів у протилежному значенні, подеколи іронічно:

Марную день на пошуки незримої
німої суті в сутінках понять.
Шалене слово загнуздавши римою,
влітаю в ніч. Слова мене п'янять.
Я — алкоголік страченої суті,
Її Сізіф, алхімік і мурах.
Мої слова, у чоботи не взуті,
спливають кров'ю на її тернах [...] *(Ліна Костенко).*

А. знаходить також найповніше поширення у творах гумористичного та сатиричного спрямування.

**Антиципа́ція** *(лат. anticipatio — визначення наперед)* — випередження, здогад. У логіці А. називають теоретичне передбачення явищ або дій на основі попереднього досвіду. У системі І. Канта А. сприйняття називається твердження, в якому висловлюється все, що можна осягнути наперед, до пізнання через конкретні відчуття. В риториці А. — фігура, що виражає передбачення можливих закидів противника і їх випереджувальне заперечення ще до того, як опонент оголосить свої закиди. У стилістиці А. називають мовні структури типу: *«А невмолима смерть навіки замкнула її занімілі вуста»* (уста заніміли, аж тоді смерть їх замкнула). У літературі А. — композиційний засіб, суть якого полягає в тому, що автор від імені оповідача чи ліричного героя (або в інший спосіб) подає інформацію, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів. Антиципаційну функцію виконують у творах зачини, заспіви, віщі знаки, сни, пророцтва. А. буває пряма (безпосередня), зворотна, контрастна, алюзійна. Всі ці види А. мають місце в межах контексту твору. Позатекстуальна А. трапляється, коли зміст твору бодай якоюсь мірою підказується читачеві ще до його читання, розкривається через заголовок, присвяту, епіграф, дату і місце написання твору. У психології творчості А. називають орієнтацію письменника на реального чи ідеального читача: «Антиципація читацького сприймання супроводить процес творення художнього образу...» (В. Державін).

**Анти́чне** *(лат. antiquus — давній)* **віршува́ння** — різновид квантитативного віршування, що склався в еллінську та римську добу. Характеризується чергуванням довгих та

коротких складів, бо в античних мовах різнилися довгі та короткі звуки. Стопа нагадувала музичний такт, зумовлюючи не читання, а наспівування віршованого тексту. Найпростішим елементом ритмотворення вважалася мора як одиниця довготи: короткий склад дорівнював одній морі (∪), довгий — двом (—); обидві формували стопу. Основні стопи А. в. такі: двоскладові (на три мори): ямб (∪ —), хорей, або трохей (— ∪), трибрахій (∪ ∪ ∪ ); трискладові (на чотири мори): дактиль (— ∪ ∪), анапест (∪ ∪ —), спондей (——); п'ятискладові: бакхій та антибакхій (∪ —— та —— ∪), кретик (— ∪ —), амфімакр (—— ∪) та чотири пеони (— ∪ ∪ ∪, ∪ — ∪ ∪, ∪ ∪ — ∪ , ∪ ∪ ∪ —); шестискладові: молос (———), хоріямб (— ∪ ∪ —), антиспаст (∪ —— ∪), два іоники (∪ ∪ ——,—— ∪ ∪), висхідний та низхідний; семиморні: чотири епітрити ( ∪ ———,— ∪ ——,—— ∪ —,——— ∪). Короткі триморні, подеколи чотириморні стопи об'єднувалися в пари — диподії, де одна з них має посилений ритмічний наголос, адже в кожній стопі розрізняються сильна частина, названа арсисом (власне довгий склад), та слабка, або тесис (короткий склад), які в перекладах нині передаються у вигляді наголошених та ненаголошених складів. Античний вірш складався з однакових стоп, отримуючи відповідну назву, як-от дактилічний гекзаметр, ямбічний триметр (чотири диподії), трохеїчний тетраметр (чотири диподії). Рівноскладові стопи при цьому можуть взаємозамінюватися, як, наприклад, у ямбічному триметрі ямб (∪ —) на спондей (——), збагачуючи таким чином ритмометричні особливості навіть у межах стопи. Особливої винахідливості античні поети досягли у ліриці, вживаючи складні віршові конструкції з перемінним тактом-стопою, тобто логаеди: періодичність виявляється тут не в межах віршового рядка, а строфи, власне неримованих чотиривіршів (спарених двовіршів) з чітко визначеною періодичністю. Найпопулярнішими були алкеєва строфа, сапфічна строфа та ін. Пізніше у новоєвропейській поезії втратилося відчуття довгих та коротких складів, котрі визначали специфіку А. в., але термінологія, набувши нового змістового наповнення, збереглася, підпорядкована вже новим версифікаційним принципам.

**Анти́чність** — сукупність історичних і культурних надбань давніх греків і римлян, яка утворила фундамент європейської культури. А. дала людству багату міфологію, Гомера, визначних трагіків — Есхіла, Софокла, Евріпіда, комедіографа Арістофана, поетів — Горація, Вергілія, Овідія, літературознавця і філософа Арістотеля, «батька історії» Геродота, високі зразки ораторського мистецтва, започаткувала розвиток низки літературних жанрів (комедія, трагедія, поема, ода, елегія тощо). Давні греки і римляни створили еталонні зразки духовної культури, дали повчальні уроки гуманізму. В україн-

ській літературі до античних сюжетів звертались І. Котляревський, Л. Глібов, І. Франко, Леся Українка, М. Зеров, Юрій Клен, Ліна Костенко та ін.

**Антолóгія** *(грец. anthologia, букв. — квітник)* — збірник окремих творів кількох письменників певного жанру чи літературного періоду. Першим упорядником А. вважається еллінський поет Мелеагр із Гадари (наприкінці II — на початку І ст. до н. е.). А. поширювались і в період Київської Русі («Ізборники»). В добу нової української літератури з'явилась «Антологія руська» (Львів, 1881), що стала вагомою подією XIX ст. На її сторінках було вміщено твори 42 українських поетів, починаючи від І. Котляревського. Засвідчила могутній творчий потенціал національної лірики, який проявлявся всупереч несприятливим умовам, що випали українству. Ця тенденція літературного та національного самоствердження продовжувалась і в А. XX ст.: «Вік», «Акорди», «Розвага», «Українська муза», «Будні», «За 25 літ», «Розстріляне відродження», «Координати», «Атом серця» та ін.

**«Антолóгія літератýр Схóду»** — збірник перекладів з літератур Сходу та приазовських греків-румеїв, виданий у Харкові 1961 в упорядкуванні А. Ковалівського (він же — автор передмови та коментарів). Тут вперше опубліковано переклади П. Ріттера з давньоіндійської літератури, В. Чередниченка з осетинського епосу, уривки з вірменської хроніки VII—VIII ст., що асоціюються із «Повістю минулих літ», зокрема епізодом заснування Києва, нотатки про мандри Павла Халебського через Україну, а також твори С. Айні, О. Сейфеддіна та ін.

**«Антолóгія рúмської поéзії»** — хрестоматія, упорядкована М. Зеровим, до якої увійшли в його перекладах поезії Катулла («Плач, Венеро! Плачте, Купідони», «Знову весна, оживає земля» та ін.), Вергілія (фрагмент «Енеїди», дві еклоги), Горація («До ліри», «До Венери» та ін.), Проперція («Елегія»), Овідія («На смерть Тибулла») та Марціяла («До музи», «До Прима Антонія» та ін.). Вийшла 1920 у Києві, у видавництві «Друкар». Обкладинка художника Г. Нарбута. Відзначається високим естетичним смаком у відборі матеріалу, досконалістю перекладів, багатою мовою. Наприкінці подано історико-літературні примітки, стислі характеристики поетів, коментарі до текстів, пояснення реалій. «Складаючись в один суцільний образ римської поезії, всі ці поети разом з тим репрезентують різні фази в житті римського суспільства, різні етапи в розвою латинського поетичного стилю [...]. Розуміється, всі перечислені поети не дають вичерпного поняття про римську поезію в цілому. В збірнику немає ні Лукреція, ні Тібулла, ні Ювенала, а це все імена першорядні, але перекладчику хотілось би думати, що і в такому вигляді

його книжечка матиме значення, як один з перщих кроків на шляху засвоєння українським поетичним стилем великого спадку античних літератур», — зазначив М. Зеров у преамбулі до приміток.

**«Антолóгія рýська»** — одна з перших антологій української поезії, видана у 1881 у Львові студентським видавничо-освітнім товариством «Дружній лихвар». Її зміст складали твори Т. Шевченка, М. та В. Шашкевичів, С. Руданського, Є. Гребінки, Л. Глібова, П. Гулака-Артемовського, М. Костомарова, М. Старицького, Ю. Федьковича, І. Франка та ін.

**Антóніми** *(грец. anti — префікс, що означає протилежність, протидію, і onyma — ім'я)* — пари слів, які вживаються в художній літературі як лексична антитеза, зважаючи на їхню смислову бінарну опозицію (високий — низький, добрий — лихий, світлий — темний, верховина — долина і т. ін.). Вони широко застосовуються в усному мовленні, зафіксовані у фольклорі. Цей досвід переймають письменники, називаючи А. свої твори («Правда і Кривда» М. Стельмаха, «Гіркий мед» Л. Первомайського, «Зорі й оселедці» В. Міняйла і т. ін.). Подеколи слова набувають антонімічного значення лише в межах художнього контексту (*«Засміялося серце у тузі»* П. Тичина; *«Жива і скошена тече в мені трава»*, А. Кичинський та ін.) або правлять за композиційний принцип ліричного сюжету):

зверху й знизу знизу й зверху
ззаду й спереду
променіє це невмираюче життя

око оглядає
думка думає себе
незмінно змінна [...] *(М. Царинник).*

А. української мови зібрані та опубліковані окремими виданнями: Полюга Л. М. Словник антонімів. — К., 1987; Полюга Л. Словник антонімів і фразеологічних антонімів. — Вид. друге, доповнене. — К., 2004.

**Антономазія** *(грец. antonomasia — перейменування)* — поетичний троп, який вживається у непрямому, часто метонімічному називанні літературного персонажа або зображуваного явища іменем міфічного чи літературного героя. Типовий приклад А. з поезії О. Влизька:

[...] ...хочу вірити,
що от
надійде знов
любити працю
новий ліричний
Гесіод!

Іноді антономазійний образ, перебираючи на себе властивості іншого предмета, набуває ознак символу:

І ось встає із піни Понту
Над хвиль розгойданим свічадом
Співуча мрія горизонту —
Сліпуча Степова Еллада *(Є. Маланюк).*

«Степова Еллада» у поезії Є. Маланюка означала Україну, втілювала в собі риси довершеної краси та шляхетної гармонії на противагу іншим, полярним їй символам — «Чорної Еллади», «Антимарії» та ін.

**Антр́акт** *(франц. entre — між і acte — дія)* — перерва між окремими актами спектаклю. Часто українські театри намагалися використати А., вдаючись до інтермедій. 1619 під час вистави польськомовної драми «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого» Я. Гаватовича простір А. заповнили дві, найранніші з відомих, україномовні інтермедії «Продав кота в мішку» та «Найкращий сон».

**Антрополоѓізм** *(грец. anthrōpos — людина і logismōs — судження)* — філософське вчення, згідно з яким поняття «людина» є центральною світоглядною категорією, з допомогою якої можна пояснити сутність природи і суспільства. Розроблялося філософами на «матеріалістичній» основі (К.-А. Гельвецій, Л. Фейєрбах) або з «ідеалістичних» позицій (Ф.-В. Ніцше, В. Дільтей, Г. Зіммель). А. відобразився в естетичних системах класицизму і Просвітництва, вплинув на естетичні погляди та літературно-критичну практику М. Чернишевського, І. Франка, позначився на трактуванні специфіки художньої літератури, її предмета, концепції людини (героя) як основи поетики художнього твору в естетиці соцреалізму.

**Антропол́огія культ́ури** — наука про матеріальну і духовну культуру людини, досліджує культурні процеси та їх результати, передусім у давні часи, хоча й цікавиться також культурами новітніми і сучасними. А. к. охоплює етнографію та етнологію, використовує здобутки мовознавства, соціології та релігієзнавства, займається дослідженням причин виникнення культури, її просторово-часових відмінностей, факторів змін і функцій культури. А. к. тлумачить культуру якнайширше — як сукупність знаків, символів та уявлень, зразків поведінки, знарядь та будь-яких інших витворів людської діяльності, інколи навіть таких інституцій, як шлюб, родина чи клан. Звертає також увагу на такі функції культури, як організація життя особи і спільноти, формування образу найближчого довкілля і світу, взірців наставлень та поведінки, а також виникнення почуття етнічної і видової ідентичності. До класиків А. к. зараховують Ф. Боаза (1858—1942), Б. Малиновського (1884—1942) і М. Меад (1901—78). Спільною сферою А. к. і літературознавства є дослідження фольклору та міфів. На сучасну науку про літературу вплинули праці

К. Леві-Стросса про структуру міфу і про міфи. Спорідненими з А. к. науками є соціальна та структуральна антропології.

**Антропоморфізм** *(грец. anthrōpos — людина і morphē — форма)* — різновид персоніфікації, коли предмет художнього зображення вподібнюється людині:

В соняшника були руки і ноги,
Було тіло шорстке і зелене.
Він бігав наввипередки з вітром,
Він вилазив на грушу і рвав у пазуху гнилиці.
І купався коло млина, і лежав у піску.
І стріляв горобців з рогатки.
Він стрибав на одній нозі,
Щоб виливати з вуха воду,
І раптом побачив сонце [...] *(І. Драч).*

А. української літератури має невичерпні джерела в національній міфології, в різних жанрах фольклору.

**Антропóнім** *(грец. anthrōpos — людина і onyma — ім'я)* — категорія стилістики, яка характеризує ім'я (прізвище) людини. А. бувають нейтральні та промовисті, що особливо спостерігається при доборі псевдоніма певним письменником (Лариса Косач — Леся Українка, Микола Фітільов — Микола Хвильовий, Павло Губенко — Остап Вишня, Іван Ковтун — Юрій Вухналь та ін.). А. властиві бароковій літературі, часто закодовуються в акровіршах. Відгомін цієї практики наявний у творчості І. Котляревського:

[...] Еней до всіх їх доглядався,
Знайшов з троянців ось кого:

Педька, Терешка, Шеліфона,
Панька, Охріма і Харка [...].

При цьому деякі автори, передусім у творах історичної спрямованості, намагаються зберегти імена історичних постатей («Чорна рада» П. Куліша, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Святослав» та «Володимир» В. Скляренка, «Мазепа» Б. Лепкого та ін.). Така тенденція наявна і тоді, коли письменник прагне дотриматися документальної чи хронікальної достовірності зображуваного. Так, І. Багряний у романі «Сад Гетсиманський» зберіг імена деяких енкаведистів. У поезії А. може правити за основу ліричного сюжету: *«Од дихання мого тихий мак обліта, / ніби ім'я печальне — Марія...»* (В. Сосюра).

**Антропоніміка** — розділ ономастики (галузь мовознавства, покликана вивчати назви родів, племен, націй, географічні назви та ін.), в якому досліджуються власні імена, прізвища, псевдоніми тощо як письменників, так і персонажів у художніх творах, розкривається їхній ідейний зміст (подеколи символічне значення), як Калитка в драмі «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого або Огир, Матюха, Гнида в романі «Бу-

р'ян» А. Головка та ін. Цікавим прикладом А., скажімо, є вірш «Метемфізис» М. Йогансена, в контексті якого закодовані прізвища представників літературного відродження 20-х XX ст.:

А нас, тих, що знали зарані пісню,
Заспівають у трави, квіти й коріння,
Вітерець хвильовий пролетить і свисне,
Тичину блакитний елан оповине,
Заквиває лісними очима сосюра,
І знайдеться десь перекручений корінь,
Такий незграбний, такий чудернацький і бурий,
Що для нього назвищ не стане тих,
Що раз полізуть в історію
І наречуть йому химерне ймення:
— Йогансен.

**«Анфоло́гіон»**, або **«Антоло́гіон»** *(грец. anthologia, букв. — квітник)*, — збірники текстів релігійного та літературного змісту (молитви, уривки Святого Письма, житія тощо), які виходили в Україні у XVI—XIX ст. Перше таке видання здійснено у 1619 у Києво-Печерській лаврі (переклад текстів із давньогрецької мови Іова Борецького, передмова та післямова Єлисея Плетенецького і Памви Беринди). З'явилися «А.» також у друкарні Львівського братства, Новгород-Сіверській, Чернігівській та Почаївській друкарнях.

**Апара́т кни́ги** — додаткові тексти, що включаються в ансамбль книги поряд з основними для сприяння читачеві в користуванні книгою (довідково-допоміжний апарат) і розумінні змісту (науково-довідковий апарат). Довідково-допоміжний апарат формують зміст, анотація, предметний, іменний та ін. покажчики, списки ілюстрацій, таблиць, колонтитул. Науково-довідковий апарат включає вступну статтю, передмову автора, редактора, видавця, післямову, коментарі, примітки, бібліографічні посилання, прикнижкові списки літератури.

**Аперце́пція** *(грец. a — префікс, що означає заперечення, і perceptio — сприймання)* — у психології — уважне, зосереджене сприймання зовнішнього щодо людини світу на основі попереднього досвіду, на противагу перцепції як несвідомому, автоматичному сприйманню. Розмежування термінів «А.» і «перцепція» привертає увагу літературознавців до увиразнення відмінностей між сприйманням художнього твору підлітками і дорослими читачами, неосвіченими і філологічно вишколеними читачами з великим життєвим та естетичним досвідом, між першим і другим читанням одного і того ж твору.

**Апліка́ція** *(лат. applicatio — приєднання)* — введення у літературний текст цитат (прислів'я, приказки, афоризми, фрагменти з художнього твору та ін.) почасти у зміненому

вигляді. Прикладом А. можуть бути рядки із сонета «Князь Ігор» М. Зерова, взяті із «Слова про Ігорів похід»:

> А любо Дону шоломом зачерпти!
> Одважний князю, ти не знаєш смерти,
> Круг тебе гуслі задзвенять [...].

А. близька до центона і водночас відмінна від нього неприхованістю цитування.

**Апогéй** *(грец. apogeios — віддалений від Землі)* — найвищий ступінь розвитку, піднесення духу, слави тощо. В художній літературі — найгостріший момент розв'язання драматичного конфлікту, сюжетної дії. Так, у повісті «Марія» У. Самчука розвиток подій народного лиха під час голодомору 1933 сягає А., коли батько змушений убити свого деградованого сина-більшовика, а сам зникнути безвісти.

**«Апокáліпсис»** *(грец. apokalypsis — розкриття, одкровення)* — поширена назва заключної, найзагадковішої книги Нового Заповіту «Об'явлення св. Іоанна Богослова». Виникла, можливо, в 68—69 чи 81—96 н. е. на острові Патмос в Егейському морі, куди Іоанна Богослова було заслано за проповідування християнства. Належить до т. зв. пророцьких книг (див.: **Книга пророка Даниїла**). В «Об'явленні св. Іоанна Богослова» йдеться про «останні часи» на Землі, дні Божого Суду над людьми. Всі описані картини кінця світу йому нібито привиділися, коли він перебував «у дусі» — надприродному стані тайнобачення: йому явився Ісус Христос і велів написати цю книгу. Вона складається із 22 глав, де за допомогою езотеричних, космічних ситуацій та учасників подій, названих символічно-алегоричними іменами, описано вірогідний кінець світу, боротьбу Добра і Зла, Світла і Темряви. Ідеї, думки і образи «А.» активно використовуються у творчості художників та письменників багатьох поколінь. В українській літературі мотив кінця світу простежується у поезії бароко, Т. Шевченка, А. Метлинського, символістів, Т. Осьмачки, у творах про Чорнобильську катастрофу («Чорнобильська мадонна» І. Драча).

**Апокóпа** *(грец. apokopē — утинання)* — усічення наприкінці слова одного чи кількох звуків без порушення значення слова. А. поширена у мовній (побутовій) практиці, що впливає і на художнє мовлення:

> Що кидає тебе у відчай?
> Котра частина твого «я»?
> Ота, що плаче?
> Та, що квилить?
> Ота, що наріка? *(Л. Ярмак).*

Останнє дієслово у цитованій строфі «наріка» втратило закінчення «є», тобто повну форму закінчення. Інший приклад з вірша «Вітер з України» П. Тичини:

Він замахнеться раз —
рев! свист! кружіння!

У другому рядку лише слово «кружіння» має повну форму, тоді як «рев» вжито замість «ревіння», «свист» — замість «свистіння». Подеколи А. має авторську специфіку: *«Гей, розчиняйте всі вікна, хай увірвесь у груди вогкість»* (М. Семенко). В деяких випадках А. сполучається з аферезою, синхронізуючи її смислові поля. До цього прийому вдавався П. Тичина:

вітер вітер ві
терзає дуба кле
на хмарах хмуре сон
це знов осінній ві.

Цей досвід плідно використовували поети наступних генерацій, зокрема В. Стус.

**Апóкрифи** *(грец. apokryphos — таємний, заповідний)* — велика група християнського епосу, пов'язана із сюжетами Святого Письма, житіями святих, версіями першопочатку світу тощо. Існували у рукописному вигляді. Зміст А. відображений у «Палеї толковій» та «Палеї історичній». Окрему групу становлять А. есхатологічні, де мовиться про Страшний Суд та потойбіччя («Книга про тайни Єнохові», «Ходіння Богородиці по муках» та ін.). Ортодоксальна церква не сприймала А., накладала на них заборону. Так з'явилися індекси «ложних книг», відомі вже в києворуську добу, приміром у складі «Ізборника Святослава» (1073). А. (до яких відносилися також гадальні книги, громники, проповіді, казання тощо) мали неабиякий вплив на художню літературу. Так, «неканонічні» тексти «Об'явлення Апостола Павла» були одним із джерел «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. Сюжет «Ходіння Богородиці по муках» переосмислювався П. Тичиною («Скорбна мати»).

**Аполітúзм** *(грец. a — префікс, що означає заперечення, і politikē — політика)* — відсутність зацікавлень політикою, політичною діяльністю, свідоме нехтування політичними проблемами. У літературі і літературознавстві А. свідомо культивується тими, хто розуміє мистецтво як незацікавлену естетичну діяльність, а політику трактує як безцеремонне маніпулювання масами задля власної вигоди чи задоволення честолюбства і тому самоусувається від активного громадсько-політичного життя. А. одних полегшує політиканство іншим, тому літературознавець стикається з А., який стає предметом художнього зображення (романи і драми В. Винниченка), або позицією письменників і критиків (Б.-І. Антонич, Ю. Тарнавський та ін.).

**Апóлóг** *(грец. apologos — оповідь)* — коротка морально-повчальна повість з підтекстом, близька до притчі. Героя-

ми тут виступають предмети, звірі, птахи, рослини. А. виник на Сході («Панчатантра», «Калила і Димна» та ін.), його елементи спостерігаються у «Повісті про Варлаама та Йоасафа», якою свого часу зацікавився І. Франко. Перші згадки про А. наявні в українських поетиках XVII—XVIII ст.

**Апологія** *(грец. apologia — захист, виправдання)* — беззастережний захист певних положень, теорії чи особи. Так, під час дискусії з М. Драгомановим на сторінках «Правди» Б. Грінченко був апологетом самобутнього розвитку українства. М. Хвильовий у статті «Апологети писаризму» виступав проти прихильників «червоної просвіти» та тотального узалежнення української культури і літератури від російської.

**Апосіопеза** *(грец. aposiōpēsis — мовчання)* — стилістична фігура, незавершене, раптово обірване речення, в якому думка висловлена не повністю. А. підкреслює неможливість сформувати всю глибину думки, почуття або небажання про все говорити, оскільки співбесідник спроможний зрозуміти й без слів. Наприклад: *«— Ха-ха-ха! ...всіх ...викоренити ... ха-ха-ха! ...щоб і на насіння ...всіх! ...а-ха-ха... — вона аж хлипала»* (М. Коцюбинський); *«Ми йшли туди ...Та яке там йшли ...Летіли, рвалися... Тож ми вірили, що там ...Зрештою, ти сам знаєш...»* (У. Самчук); *«Тато, бувало, й за цілий день так багато не вибалакували слів. А тут...»* (Р. Федорів).

Там, під горою, в посмутнілій хаті,
стоїть труна... а там, на тій горі...
І пізнє літо... снопики на нивці...
гукає мати... бігає хлоп'я...
А там, у гробі... *(Ліна Костенко).*

**«Апостол»** — одна з перших в Україні друкована книга, створена у Львові 1573—74 друкарем Іваном Федоровим. Містить діяння і послання апостолів. Книги, що скорочено називаються апостолами, належать до богослужебних і є пам'ятками ранньохристиянської писемності. Львівський «А.» здебільшого повторює текст московського «А.» (1564) Івана Федорова, але його правопис наближений до вживаного в Україні. В ансамблі львівського «А.» вміщено пояснювальні статті на початку книги, а наприкінці — публіцистично-автобіографічний твір «Повість како начася і како совершися друкарня сія» Івана Федорова з образом друкаря-просвітителя, «сівача зерен духовних».

**Апострофа** *(грец. apostrophē, букв. — відхилення, тут — звертання)* — стилістична фігура, звертання до відсутньої особи, як до присутньої, до персоніфікованих явищ природи; приміром звертання Ярославни до Сонця, Вітру та Дніпра-Славутича («Слово про Ігорів похід»). А. притаманна народній свідомості, зумовлена традицією гармонійного життя з довкіллям, зафіксована у міфологічних сюжетах, у різ-

них жанрах фольклору (легенди, казки, замовляння, молитви тощо). У поезії А. почасти набуває риторичного ґатунку:

Сонце
Драстуй —
Шле тобі привіт бунтливий Семенко
*(М. Семенко)*.

**Апофазі́я** *(грец. apophasis — заперечення)* — композиційний та стилістичний прийом, що полягає в рішучому запереченні попередньої думки в межах одного вірша (вислову). Класичний приклад А. — поезія «Мені однаково...» Т. Шевченка, в якій заперечується сформульована на її початку думка *«Мені однаково, / Чи буду/ Я жить в Україні, / Чи ні...»*:

Та неоднаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
Ох, неоднаково мені.

**Апофе́гма** *(грец. apophthegma — стислий вислів, влучне слово)* — коротке оповідання про репліку чи витівку мудреця, митця, просто розумної, дотепної людини. Найпопулярніші герої А. — діячі античного світу. Естетичним центром А. є кмітливість, мудрість, дотепність, дошкульність, швидка і несподівана реакція. Типова форма реакції — репліка. А. була дуже поширеним жанром у європейській літературі від античності до XVIII ст. Особливої популярності А. набула в добу Ренесансу. В Україні — протягом XVI—XVIII ст. А. часто використовувалась як ілюстративний матеріал у творах полемічної та повчально-ораторської літератури.

**Апофео́з** *(грец. apotheōsis — обоження)* — власне урочисте прилучення до божественної громади. В античні часи до її складу обиралися засновники колоній, герої Пелопоннеської війни, соратники Александра Македонського та й він сам, пізніше — в римську добу — Юлій Цезар та ін. Нині це поняття вживається у переносному значенні: у розумінні певної урочистості, подеколи — як фінальна сцена в театральних виставах. Іноді А. сприймається у гостро іронічному аспекті, коли йдеться про уславлення, возвеличення окремої особи, утвердження її «культу». Так, А. перетворився на стильовий етикет імітат-літератури т. зв. соціалістичного реалізму, зобов'язаної оспівувати «вождя народів» Й. Сталіна та політику комуністичної партії.

**Арго́** *(франц. argot — жаргон)* — 1) соціальний різновид мови, який характеризується вузькопрофесійною або своєрідно освоєною загальновживаною лексикою, що має елементи умовності, штучності і «таємничості». А. існує на базі загальнонародної мови, зокрема її граматики, але використовує

слова з інших мов, діалектів та штучно створені; відрізняється деякими граматичними формами та окремими особливостями вимови. А. — мова замкнутих соціальних груп, яка функціонує як засіб відокремлення групи від іншої частини суспільства для приховування мети комунікації: лірницьке, ремісницьке, студентське, бурсацьке А. (див.: **Тарабарська мова**). У цьому значенні те саме, що жаргон (див.: **Мова**); 2) мова декласованих елементів суспільства і кримінального середовища: жебраків, волоцюг, злодіїв та ін. злочинців — жебрацьке А., злодійське (кримінальне) А., або «блатна» мова (найвідоміший з видів А.). Слова і вирази А., використовувані в загальнонародній мові, називаються арготизмами: «блатний», «по блату», «стояти на шухері», «кімарити», «шкет», «шмон» та ін. Вони, втрачаючи системні зв'язки з іншими словами А., зберігають експресивність. У мові художньої літератури злодійське А. чи окремі його елементи використовуються для створення колориту кримінального середовища та мовної характеристики персонажів, а також при т. зв. оповідній манері в авторському мовленні (І. Франко, А. Тесленко, І. Микитенко, Б. Антоненко-Давидович). *«Е, що то ви, молоді яндруси, говорите!.. По місті тротуарами ходять та ходаки з долини висмикують — велика штука. А зловлять хатраки, то також що? Заведуть на дідівню, кобзнуть там чи й не кобзнуть, та й по всій історії»* («Хлопська комісія» І. Франка).

**«Арго́»** — літературний збірник, що вийшов 1914 в однойменному видавництві у Києві. Упорядкований Оленою Пчілкою та Ф. Петруненком. Збірник включає вірші «Втомлений Бог», «Метаморфози» Олени Пчілки та ін. (надруковані за підписами Олена Пчілка, Кочубеївна), мариністичний цикл поезій «Над морем» Мусія Бандуриста (псевдонім М. Федорова), «Голоси над морем» Ф. Петруненка (під псевдонімами Ст. Вершій, Криштоф Май), твори Надії Кибальчич, М. Чернявського, О. Карашкевича та ін. Опубліковано також оповідання «Смерть поета» Г. Хоткевича (про долю шведського письменника К.-М. Бельмана), вірш «На мотив з Міцкевича» Лесі Українки (з приміткою Олени Пчілки), а також конспект її ненаписаної драми «На передмістю Олександрії». Мав переважно мариністичний характер.

**Аргумента́ція** *(лат. argumentatio — наведення аргументів)* — обґрунтування будь-якого положення, судження. В літературознавстві, передусім у теорії літератури, в історико-літературних працях, вимоги, розроблені логікою щодо істинності суджень, діють тільки частково, оскільки мистецтво істотно відмінне від науки. Тим більше своєрідною є А. в літературній критиці. Якщо в науці головним аргументом є думка, істинність якої доведена суспільною практикою, самоочевидними аксіомами, то в літературознавстві такі аргументи

стосуються передусім позаестетичної сфери (біографії митця, його творчого процесу, тематики й проблематики творів, значення творчості в суспільстві). У ролі аргументів тут вживаються дати, події, в яких брав участь митець, прототипи, що живили систему персонажів автора тощо. Їх можна перевірити, верифікувати, подбати про точність, несуперечливість формулювань, послідовність викладу, об'єктивне відтворення поглядів митця за його статтями, записними книжками, щоденниками. Справа ускладнюється, коли йдеться про художньо-естетичну своєрідність, стильову домінанту твору, його інтерпретацію та оцінку. Літературознавчі міркування, літературно-критичні оцінки, процес аргументування висновків, підсумкові оцінки, визначення понять, якими оперує літературознавець, називання критеріїв, якими він керується, аналіз сюжету, композиції, мови твору, його зіставлення з іншими творами — все це і становить систему обґрунтування літературознавчих суджень.

**«Аре́на»** — всеукраїнська федерація пролетарських письменників та митців, заснована у Харкові (1922). В одноіменному часописі (з'явився лише один номер у 1922) було опубліковано статут угруповання, декларацію, де заперечувалася теза «мистецтво для мистецтва». «А.» мала свої секції у Києві, Москві. До її складу входили М. Хвильовий, В. Поліщук, В. Гадзінський, П. Тичина та ін.

**«Аристократи́зм ду́ху»** — термін, вживаний українським письменством на початку XX ст. задля розкриття вищих (елітарних) якостей людської душі, позначеної бездоганними чеснотами та тонким естетичним чуттям. Такими рисами характеризуються персонажі творів О. Кобилянської («Некультурна», «Вальс меланхолійний» тощо), Лесі Українки (Мавка у «Лісовій пісні», Річард Айрон в «У пущі», Долорес у «Камінному господарі» та ін.), А. Тесленка («Страчене життя»), С. Васильченка («Талант»), В. Винниченка («Раб краси») та ін. Вони засвідчують, що «А. д.» притаманний не «вибраним» окремим особам, а випливає з основ менталітету українців, спростовуючи егалітарне уявлення про український народ як «хлопський». Потужний пафос «А. д.» спостерігається також у творчості М. Коцюбинського, Олександра Олеся, М. Вороного, раннього П. Тичини, «неокласиків», представників «празької школи» тощо.

**Аритмі́я** *(грец. а — префікс, що означає заперечення, і rhythmia — розмірність, узгодженість)* — порушення віршового ритму; вірш, написаний одним розміром, але в ньому трапляються стопи і рядки іншого розміру (див.: **Амфімакр; Анакруза; Антианакруза; Гіперкаталекта; Каталектика** і т. п.).

**Арістофа́нів рядо́к** — в античному віршуванні — силабо-метричний двоскладовий віршовий рядок на десять мор,

який, очевидно, розвинувся з гліконівського (— ∪ ∪ /— ∪ / — ∪). Самостійно не вживався, траплявся в пісенних частинах комедій Арістофана.

**«Áрка»** — літературно-мистецький часопис, що друкувався у Мюнхені 1946—47 у видавництві «Українська трибуна» (у співпраці з видавничою комісією МУРу) за редакцією В. Домонтовича (Петрова) та Ю. Шереха (Шевельова). Тут друкувалися твори письменників-репатріантів та емігрантів довоєнного періоду (І. Багряний, Леонід Полтава, В. Барка, Є. Маланюк, Ю. Шерех та ін.).

**Арсенáл худóжніх зáсобів** — наявність зображально-виражальних засобів у літературному творі. Термін вживається критикою для характеристики багатства чи бідності, розмаїтості чи обмеженості зображально-виражальних засобів художньої літератури (портрет, пейзаж, інтер'єр, опис, розповідь, монологи, діалоги).

**«Артистúчна красá» («поетúчна красá»)** — синонімічні терміни І. Франка, які в його естетичній концепції передають поняття про красу художнього твору. У статті «Леся Українка» він писав: «Поетична красота, се не є сама красота поетичної форми, ані нагромадження якихсь нібито естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красоту, коли являються частями вищої цілості — духовної красоти, ідейної гармонії». А в праці «Із секретів поетичної творчості» у підсумковому розділі «Що таке поетична красота?» зробив висновок, що «в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів осягнути те враження». У контексті Франкових роздумів про літературу та ін. види мистецтва слово «артист» вживається в сучасному значенні митець, отже, «артистична краса» — в значенні «художня краса», «краса мистецтва», або «артизм», «артистизм». До речі, в такому значенні вживали поняття «А. к.» сучасники І. Франка — модерністи.

**«Артистúчний вíсник»** — ілюстрований мистецький щомісячник, виходив у Львові (1905) за редакцією І. Труша та С. Людкевича. Крім матеріалів з теорії та історії мистецтв, тут друкувалися і художні твори.

**«Артистúчно-літератýрні новúни»** — серія видань художніх творів, здійснена В. Щуратом (1893—1900). З'явилося чотири книжки: «Мої листи» В. Щурата (1898), «Новели» Е. По в перекладі І. Петрушевича (1899), «Мелійська Венера» П. Ліндау у перекладі В. Щурата (1900), «Образки з Криниці» В. Щурата під криптонімом В. К. (1900).

**Артýрівські легéнди** — народні легенди кельтів Вельсу, які започаткували низку поетичних творів. В їх осередді —

образ Артура, одного із бритських королів (V—VI ст.), які боролися проти англосаксонських завойовників. Історичного Артура згадують кельтські та бретонські барди, починаючи з VIII ст., в «Історії королів Британії» (прибл. 1137) латинського хроніка Гальфріда Монмаутського. Перекази про ідеалізованого Артура та лицарів Круглого Столу розвинулися лицарською поезією Франції (Кретьєн де Труа, XII ст.), Німеччини (Гартман фон Ауе, XII—XIII ст.). Обробку легенди про святого Грааля здійснив В. фон Ешенбах у своєму романі «Парцифаль» (прибл. 1210). В Англії поширювалися переклади романів «Артур», «Артур і Мерлін» та ін. За мотивами А. л. створено англійський лицарський роман у віршах «Сер Гавейн та Зелений лицар» (XIV ст.). Невдовзі з'явилися твори, в яких переосмислювалася артурівська тема («Смерть Артура» Т. Мелорі та ін.), викликаючи неослабний інтерес і в наступні часи. Марк Твен використав її з пародійною метою («Янкі при дворі короля Артура»). До мотивів А. л. зверталися й українські письменники, зокрема Юрій Клен в епопеї «Попіл імперій».

**Ару́з** — у тюркомовній, арабській та перській класичних літературах — система квантитативного віршування, базована на чергуванні довгих та коротких складів. Першим твором у тюркомовній поезії, написаним А., вважається поема «Книга, що дарує щастя» Ю. Хас Хаджипа (XI ст.). Хоч А. уже існував в арабській та перській ліриці, був систематизований віршознавцем із Басри Халілом Ібн Ахмедом аль-Фарагіді, який установив п'ятнадцять його різновидів, що згодом доповнилися ще чотирма. Нині східна поезія нараховує до шістдесяти різновидів А., до якого зверталися Алішер Навої, Махтумкулі, Фуркат та ін. Вивченням А. займався А. Кримський («Арабская литература в очерках и образцах», 1911).

**Архаї́зми** *(грец. archaios — давній)* — застарілі слова, словосполучення, граматичні чи синтаксичні форми, що вживаються в художній літературі як прийоми з різними стилістичними функціями: для якомога точнішого відтворення колориту зображуваної історичної доби, для підкреслення особливостей мови персонажів минувшини, з урочистою чи іронічною метою, для витворення семантичного синкретизму. До А. відносять історизми (частина слів, витіснена з активної лексики в пасивну), біблеїзми, старослов'янізми, давньоукраїнізми. А. в українській літературі мають велику традицію, присутні у всіх її родах і жанрах. Особливий інтерес А. викликали у представників «празької школи», захоплених історіософічними мотивами (Є. Маланюк, Оксана Лятуринська, Ю. Липа та ін.), де їм відкривалися основи етногенетичної пам'яті. Задля цього, приміром, О. Стефанович заповнив А. простір власної поезії, вдаючись навіть до рідкісних, але посутніх експериментів, як у вірші «З літопису»:

Бі ко поятим глас витязя:
«Яко толико вас, гости,
І не могосте одбитися,
Но побігосте?»

І отвіщаху, глаголюще:
«Яко нам битися з вами! —
Цілоє бихом побоїще
Вслали тілами.

Бяху бо верху вас друзії,
Грозно крильми помаваху, —
Світлі і страшні в оружії
Вам помагаху».

**Архети́п** *(грец. archē — початок і typos — образ)* — прообраз, первісний образ, ідея. За Платоном, — це «ейдос», образ, що осягається інтелектом; за Блаженним Августином, — споконвічний, наявний в основі пізнання образ. Термін у різних системах духовної діяльності має відмінне понятійне наповнення: у текстології — найдавніше спільне джерело всіх наступних копій, переробок (переважно рукописних списків); у лінгвістиці — вихідна форма слова для пізніших утворень; у психології — прадавній взірець (абстрагована від конкретних ситуацій ідея) колективної, збірної підсвідомості, який існує одвічно у свідомості людства і, передаючись з роду в рід, від покоління до покоління впродовж тисячоліть, у кінцевому підсумку мотивує вчинки і дії людини. А. актуалізується і виявляється в різних сферах духовного життя і поведінки людини через символи, образи уяви, які мають прихований сенс і потребують відповідного тлумачення. Особливого значення А. набув в аналітичній психології К.-Г. Юнга, де він співвідноситься з несвідомою активністю людини, хоч і не визначається нею. А. закладений в основу чуттєво-настроєвих комплексів, визначаючи їх автономію, найяскравіше постає у міфах, фантазіях, снах, галюцинаціях, художній творчості тощо у вигляді спрадавна стійких мотивів та асоціацій, названих Юнгом архетипічними ідеями, що існують поряд з інстинктами. Це вроджені психічні структури, зосереджені в глибинах «колективного несвідомого», які закладають підвалини як специфічно національної, так і загальнолюдської символіки. Людська душа має в собі розмаїті А.: тут і апріорні умови інтуїції, і первісні форми осягнення довкілля та внутрішнього світу, і позачасові підстави думок і почуттів, відображені у багатстві міфологічних тем, і колективний осад історичної минувшини, закарбований в етногенетичній пам'яті і тому наділений архаїчною прикметою. Різні вчені розглядають А. стосовно своїх концепцій: уподібнюють до тих мотивів, образів, які походять від міфів, ритуалів тощо

(Н. Фрей), розширено тлумачать поняття «А.», твердячи, що в поезії А. — це ідея, персонаж, акція, об'єкт, випадок, що охоплює найсуттєвіші риси, які є первісними, загальними, універсальними і виявляються критиками шляхом зіставного аналізу з міфами і ритуалами (Б. Романенчук). А. розглядаються як одне з потужних і невичерпних джерел літератури та мистецтва, як, скажімо, А. лісу і землі в повісті «Земля» Ольги Кобилянської, А. лісу і міста у ліриці Б.-І. Антонича, А. степу у творчості Т. Шевченка чи Є. Маланюка і т. ін. Ці та аналогічні А., випливаючи на «поверхню» свідомості у формі літературного твору, актуалізують всезагальні стрижневі ознаки, іманентно притаманні національній ментальності і водночас людському родові. В українському літературознавстві, яке до проблеми психоаналізу зверталося ще у 20—30-ті XX ст. (С. Балей, В. Підмогильний), інтерес до А. відновлюється наприкінці 80-х XX ст.

**«Архи́в Ю́го-За́падной Росси́и»** (повна назва **«Архи́в Ю́го-За́падной Росси́и, издава́емый Коми́ссией для разбо́ра дре́вних а́ктов, состоя́щей при Ки́евском, Подо́льском и Волы́нском генера́л-губерна́торе»**) — архів, що вийшов у 1859—1914 (всього 35 томів) у Києві. Крім матеріалів економічного, правового, релігійного ґатунку, тут були і літературні пам'ятки («Синопсис», «Ліфос» та ін.), листи і твори Іова Борецького, Данила Братковського, Івана Вишенського, Інокентія Гізеля, Опанаса Кальнофойського, Георгія Кониського, Захарії Копистенського, Сильвестра Косова, Івана Максимовича та ін.

**Архіло́хів рядо́к** — в античній версифікації — віршовий рядок із двох піввіршів відповідно чотиристопного дактиля та тристопного хорея з дієрезою (міжстопним словоподілом) за схемою: — ∪ ∪ /— ∪ ∪ /— ∪ ∪ /— ∪ ∪ /— ∪ /— ∪ /. Названий за іменем еллінського поета Архілоха (VII ст. до н. е.). Вживався разом із ямбічними рядками у третій архілоховій строфі.

**Архітві́р** *(грец. archē — початок, вищий ступінь чогось)* — досконалий твір, шедевр, який є зразком у мистецтві, у творчості митця, в літературному напрямі. У такому значенні термін «А.» вживав І. Франко в літературно-критичних працях.

**Архітекто́ніка** *(грец. architektonikē — архітектура, мистецтво керувати)* — будова художнього твору як єдиного цілого, інтегральний взаємозв'язок основних його складників. Відображаючи загальний план його цілісності, А. водночас виявляє свою відмінність від композиції, власне побудови окремих його частин, образів, деталей, сюжетних ліній.

**Асиндето́н** *(грец. asyndeton — безсполучниковість)* — будова переважно поетичного мовлення, з якого усунені сполучники задля увиразнення та стислості виразу. Прикладів

цього стилістичного прийому в українській ліриці достатньо: *«Зимовий вечір. Тиша. Ми»* (П. Тичина); *«Зима. На фронт, на фронт!... а на пероні люди...»* (В. Сосюра); *«Зціпив зуби. Блідий-блідий! / За байраком село палало. / Хтось прикладом у спину — йди! / — Вас чимало!»* (Є. Плужник); *«Пропало, пройшло, пролетіло, / Минулося, щезло, спливло, лишень головешками тліло, / Лишень попелищем цвіло»* (І. Драч).

**Асклепіа́дів ві́рш** — античний вірш, створений елліністичним поетом александрійської доби Асклепіадом Самоським (III ст. до н. е.), використовуваний пізніше римським поетом Горацієм (65—8 до н. е.), зокрема у перекладеній М. Зеровим оді «Римській державі»:

Вже нема на тобі паруса цілого,
Ні богів над кермом, сильних заступників,
Марно чванишся, ніби
Ти із кедра понтійського [...].

— ∪ /— ∪ ∪ /—//— ∪ ∪ /— ∪ ∪.

Клаузула має бути під ритмічним акцентом, але в перекладі це не зауважено; тобто віршовий рядок після цезури мав би такий вигляд: — ∪ ∪ /— ∪ /—.

**Асона́нс** *(франц. assonanse, від лат. assono — звучу до ладу)* — 1) концентроване повторення голосних звуків у поетичному рядку чи строфі, яке витворює ефект милозвуччя (Оксана Лятуринська: *«Було червоне поле бою»*), що набуває особливого змісту у поєднанні з алітерацією (П. Тичина: *«О панно Інно, панно Інно»*); 2) у віршознавстві — неточна рима, побудована на суголоссі комплексів наголошених голосних або наголошених складів, дарма що закінчення римованих слів можуть не збігатися. Часто до такого типу римування вдавався Б.-І. Антонич:

Корови моляться до сонця,
що полум'яним сходить маком.
Струнка тополя тонша й тонша,
мов дерево ставало б птахом.

**Аспанфу́т (Асоціа́ція панфутури́стів)** — асоціація, яка утворилася 1921 у Києві на основі літературного угруповання «Фламінго», «Ударної групи поетів-футуристів» та науково-мистецької групи «Комкосмос» за ініціативою М. Семенка (Гео Шкурупій, Ю. Шпол, О. Слісаренко, М. Терещенко, Мирослав Ірчан, пізніше — М. Бажан, Ю. Яновський, А. Чужий та ін.). А. мав своє видавництво «Гольфштром». Панфутуристи друкувалися також у збірнику «Семафор у майбутнє», газеті «Катафалк мистецтв», «Жовтневому збірнику панфутуристів», тут же публікували свої декларації. У квітні-травні 1924 А. перетворено на Асоціацію комункульту (Асоціацію комуністичної культури).

**А́спис (Асоціа́ція письме́нників)** — асоціація, яка діяла в Києві у 1923—24. До її складу входили Людмила Старицька-Черняхівська, Наталя Романович-Ткаченко, М. Рильський, М. Зеров, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка та ін. Вони обстоювали принципи мистецтва за високими естетичними критеріями, шанували талант, свободу творчості, «аристократизм духу». У 1924 А. розгалузився на дві тенденції, досить близькі між собою, — «неокласиків» та «Ланку» (з 1925 — МАРС).

**Астеі́зм** *(грец. asteismos — жарт, дотеп)* — різновид іронії як тропа, похвала у вигляді осуду (чи навпаки). Класичний приклад А. трапляється у поезії «Кавказ» Т. Шевченка:

Слава! Слава!
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам-царям
Слава!

Або:

[...] чом ми вам
Чурек же ваш та вам не кинем,
Як тій собаці! Чом ви нам
Платить за сонце не повинні!
Тай й тільки ж то! Ми не погане,
Ми настоящі християне,
Ми малим ситі!.. А зате!
Якби ви з нами подружили,
Багато б дечому навчились!
У нас же світа, як на те —
Одна Сибір неісходима,
А тюрм! а люду!.. Що й лічить!
Од молдаванина до фінна
На всіх язиках все мовчить,
Бо благоденствує! [...].

А. вживається у всіх літературних родах та жанрах, хоч найбільше до нього звертаються гумористи та сатирики.

**Астро́нім** *(грец. astron — зоря і onyma — ім'я)* — різновид псевдоніма, що фіксується замість прізвища автора різними друкарськими знаками (...), (* * *), (- - -).

**Астрофі́чний** *(грец. astrophos — безстрофовий)* **ві́рш** — вірш, в якому відсутнє симетричне членування на строфи, рядки вільно переходять від чотиривірша у двовірш тощо, посилюючи розмаїття інтонаційно-синтаксичних структур, сприяючи увиразненню поетичного мовлення. Як різновид акцентного вірша декламаційного типу, він добре відомий українській поетичній класиці («Сон», «Кавказ» Т. Шевченка; «Чого являєшся мені...» І. Франка; «Моє кохання», «Шукачам щастя», «Павзи» М. Семенка та ін.), набуваючи найок-

ресленішого вигляду у творчості П. Тичини («Плуг», «Вітер з України», «Похорон друга»).

**Атеїзм** *(грец. а — префікс, що означає заперечення, і teos — Бог)* **у літератўрі** — світогляд, який не визнає Бога і віри в Бога та релігії. Теоретичною основою А. є філософія матеріалізму. Оскільки вчення матеріалізму пройшло різні етапи розвитку (наївний матеріалізм, метафізичний матеріалізм, діалектичний матеріалізм тощо), то й А. також еволюціонував. Виділяють А. Демокріта, Епікура, Лукреція (античність); європейських філософів-матеріалістів (Б. Спіноза, Ф. Бекон, Т. Гоббс, Дж. Локк); раціоналістів-просвітителів XVIII—XIX ст. (П. Гольбах, К.-А. Гельвецій, Д. Дідро, Л. Фейєрбах); російських революційних демократів (В. Бєлінський, М. Чернишевський, М. Добролюбов), войовничий атеїзм марксизму-ленінізму. Світогляд А. так чи інакше на всіх його етапах позначався на художній літературі, передусім на змісті творів. У радянському літературознавстві постійно розроблялася проблема «атеїстичних поглядів» письменників, «атеїзму літератури». При цьому часто сплутувалися такі аспекти ширшої проблеми, як «Бог і духовна культура», «Церква і література», «віра і література», «працівники культу і література» тощо. Поширені в художній літературі світу «антиклерикальні мотиви» (тобто викриття людських вад служителів культу) видавалися часто за «атеїзм літератури». Історія світової літератури, у т. ч. й української, показує, що т. зв. атеїстична література і атеїстичне виховання загалом не сприяли духовному вдосконаленню особистості. Часто письменники-атеїсти поверталися не тільки до проблем віри, а й до Бога, займалися своєрідним «богобудівництвом», навіть ставали містиками.

**«Атенéй»** *(грец. Athenaion — храм Афіни, богині мудрості, мистецтва та ремесел)* — науково-літературний гурток, заснований Єлисеєм Плетенецьким на початку XVII ст. при Києво-Печерському монастирі. До складу «А.» входили перекладачі, поети, гравери, друкарі (Захарія Копистенський, Іов Борецький, Памво Беринда, Тарасій Земка, Олександр Митура, Касіян Сакович, Лаврентій Зизаній та ін.). В межах «А.» видано «Часослов» та ін. підручники, першу поетичну збірку в Україні «Візерунок цнот...» Олександра Митури (1618), «Анфологіон» (1619), «Вірші на жалосний погреб...» Касіяна Саковича та ін. Після смерті Єлисея Плетенецького гуртком керував Захарія Копистенський (з 1625) та Петро Могила (з 1628). За активною участю «А.» 1615 у Києві було засновано Братську школу, 1631 — відкрито Лаврську школу, 1632 реорганізовану у Київську колегію.

**Атонувáння** *(грец. atonos — розслаблений)* — своєрідність метричного стопного вірша, в якому відбувається по-

слаблення або втрата наголосу у слові, що має другорядну роль у реченні. Відтак посилюється акцентність службових частин мови, приміром: *«Стилет чи стилос? — не збагнув»* (Є. Маланюк). Частка «не» в даному випадку набуває насиченого смислового навантаження.

**Атрибу́ція** *(лат. attribuo — надаю, постачаю)* — проблема текстології, що полягає в установленні авторської приналежності художнього твору, виданого анонімно чи підписаного псевдонімом, а також на випадок містифікації. Водночас А. покликана з'ясувати достовірність (автентичність) цього твору, його автора, місце й час його написання, аргументовано спростувати сумніви щодо авторства, які спорадично виникають довкола імен, скажімо, Гомера, В. Шекспіра, М. Шолохова, а в Україні — Марка Вовчка тощо.

**Аттикі́зм** — літературний напрям у давньогрецькій та почасти у римській літературі, розвинувся як реакція на азіанізм, обстоював культ класиків, збереження мовних норм аттичних прозаїків V ст. до н. е. Хоч А. на теренах стилю поступався азіанізму, однак у мовній сфері спромігся на такі зразки, які пізніше правили за основу елліністичного красномовства.

**Атти́чна комéдія** — давньогрецький драматичний жанр, за допомогою якого в гостросатиричній, дотепній формі висміювалися людські пороки. Назву отримав від Аттики, осереддям якої були Афіни. Тогочасна літературна критика розрізняла три різновиди А. к., сприйняті пізнішим європейським літературознавством: давній (486—404 до н. е., від Великих Діонісій до поразки Афін у Пелопоннеській війні), середній (404—336 або 323 до н. е., тобто до початку походів Александра Македонського або до року його смерті), новий, розквіт якого припадає на останню чверть IV — перші десятиліття III ст. до н. е. Давній А. к. притаманна соціальна заангажованість, політична сатира, гротескно-фантастичний сюжет (комедії Арістофана, Кратина та ін.), середній — міфологічна травестія, стереотипні маски вояка, гетери, кухаря та ін., нова А. к. зосереджувалася на сімейно-побутових мотивах, зокрема, на темі збезчещеної дівчини та покинутих дітей (Менандр, Філемон та ін.).

**Аугментати́в** *(лат. augmentativus, від augmentum — нарощення)* — слово з побільшеним значенням (вітрище, котяра, деревисько тощо): *«"Я твій" — десь чують дідугани»* (П. Тичина). А. утворюється за допомогою епентези (грец. *epenthesis* — вставка), тобто появи додаткового звука в складі слова, зокрема [о] (О. Різниченко: *«Сокира щугоне униз, / І череп, ніби диня, репне)*, суфікса -ен- (Л. Глібов: *«Аж суне Вовк — такий страшенний / та здоровенний»)*, подвоєних префіксів (О. Різниченко: *«Стоптала копитами татарва / Угіддя руські й діточок маленьких. / Попогуляла шабелька крива / По їхніх татах і по їхніх неньках»)* і т. ін. Літера-

турний А. має різні джерела: як і з живої народної мови, зокрема, коли дієслово поєднується з прислівником того ж кореня (ридма ридати, лежма лежати тощо) (див.: **Тавтологія**), так і з міфологічних, біблійних та власне літературних: *«Я цар царів, я, сонця син могутній, / Собі оцю гробницю збудував»* (Леся Українка). Аугментативний прийом спостерігається і в сучасній поезії: *«Добрий ранок, моя одинокосте. / Холод холоду, Тиша тиш»* (Ліна Костенко). Подеколи він спричиняє ліричний сюжет:

Стопа в стопу ступав за родом рід.
Лопата за лопатою ступала.
За морем скелями ішов за глодом глід,
За серцем серце йшло неперестало *(М. Вінграновський).*

Слова, що мають риси А., але вживаються у зневажливому, образливому значенні, називаються пейоративами (Л. Глібов: *«А все-таки катюзі, / Як кажуть, буде по заслузі»*). Тому вони найбільше поширені у гумористичних та сатиричних жанрах.

**Áуто**, або **Áуту** *(ісп. і португ. auto),* — одноактна драматична вистава релігійно-алегоричного змісту, поширена в Іспанії та Португалії у другій половині XIII і відома до XVIII ст. Спочатку виконувалася трьома-чотирма аматорами. У XVI—XVII ст. набула видовищних ознак, близьких до містерії. До цього жанру зверталися Л. де Вега, Т. де Моліна, особливо П. Кальдерон де ла Барка.

**Аферéза** *(грец. apheresa, букв. — позбавлення)* — утинання певних звуків у слові задля уникнення збігу їх та дотримання вимог віршової метроструктури. Яскравим прикладом застосування А. є поезія П. Тичини:

Приїхало до матері да три сини,
три сини воякú, да не 'днакі,
Що 'дин за бідних,
другий за багатих [...].

У поетичних творах також спостерігається чергування звуків [і] та [й], [в] та [у], [з] та [із] або [зі] тощо, зумовлене евфонічним принципом української мови, а також вливом віршового розміру. Приміром: *«Непевний кроче мій, іди! «Непевний кроче мій, не йди»* (М. Вінграновський) або *«Вгору! Щоб мигтіли зіроньки між рук»* (В. Чумак). І. Качуровський вживає замість А. термін «синелефа».

**Афорúзм** *(грец. aphorismos — визначення)* — короткий влучний оригінальний вислів; узагальнена, глибока думка, виражена в лаконічній формі, подеколи несподівано парадоксальній («Поспішай повільно», Октавіан Август). А. завжди містить у собі більше значення, ніж мовлено, він ніколи не аргументує, але впливає на свідомість виразною неординарністю судження. Тому часто А. називають крилатими слова-

ми. Літературний А. як самостійний жанр виник з народних прислів'їв та приказок, але різниться від них фіксованим авторством. Першим його зразком вважаються «Афоризми» Гіппократа. Відомий він і в києворуську добу («Моління Даниїла Заточника», XIII ст.). Особливого поширення А. набув у роки Ренесансу, досягнув смислової витонченості в епоху класицизму (Б. Паскаль, М. де Монтень, Ф. Ларошфуко). Чимало влучних висловів українських письменників, де використані розмаїті стилістичні фігури, парадокси, метафори тощо, перетворилися на крилаті, вживаються як А.:

Любов к отчизні де героїть,
Там сила вража не устоїть *(І. Котляревський)*.

Борітеся — поборете *(Т. Шевченко)*.

Захочеш — і будеш. В людині, затям,
Лежить невідгадана сила *(О. Ольжич)*.

**Ашу́г** *(тюрк. aşyk — закоханий)* — народний поет-співець у народів Кавказу і Туреччини, котрий виконує свої епічні сказання під акомпанемент саза, тара або кеманчі. Мистецтво А. має свою традицію (озани у X—XI ст.), розвинулось у XVI ст. (ашуг Гурбані). Класиками ашугської поезії вважаються Саят-Нова, Н. Овнатан, Хаста Гасим та ін.

# Б

**Бага́та ри́ма** — рима, яка характеризується якомога більшою кількістю співзвуч у словах, що належать переважно до різних граматичних категорій:

Козацький вітер вишмагає душу,
і я у ніжність ледве добреду.
Яким вогнем спокутувати мушу
хронічну українську доброту?! *(Ліна Костенко)*.

Багатство рими, що засвідчує її музичну якість, фіксується не лише наявністю виразно наголошених складів та опорних приголосних, а передусім — якнайповнішим суголоссям ліворуч від наголошеного складу, розкриваючи риму будь-якої форми — окситонної, парокситонної, дактилічної чи гіпердактилічної. Б. р. набуває рис оригінальності і тоді, коли римуються українські слова з чужоземними (а також з архаїзмами, діалектизмами тощо):

Бідний брате! Дні твої намарне
Пропали в фінських болотах, —
Ліпше б ти, як трувер, впав на Марні
З іменем Мадонни на устах *(Є. Маланюк)*.

Б. р. спостерігається й у випадках, коли римується окреме слово з кількома суголосними словами:

Вже навіть серце
скіфською бабою скаменючилось.
Прокляніть, бабцю,
як перед вашою пам'яттю
завиню
чимось *(М. Тимчак).*

Б. р. протистоїть бідній римі.

**Багатоголо́сся,** або **Полілóг** *(грец. poly — багато і logos — слово, вчення),* — розмова, в якій водночас бере участь чимало співбесідників; художньо-стилістичний прийом, використовуваний у різних літературних жанрах, передусім у прозових та драматичних, насичений репліками, вигуками, зауваженнями тощо, поданими у творі без вказівки на персонажа. Подеколи Б. вживається і в ліриці, посилюючи її експресивні зображально-виражальні можливості:

— Я друг народу!
— Навіть у Спінози,
Сторінка сорок сьома, унизу
Примітка третя...
— Хвальний наш колега,
Мені здається...
— ...Я беру життя,
Я п'ю його із чаші золотої...
— Антоне! Просто п'єш денатурат,
Та ще й не з чаші, а...
— Страшенно впали
Радянські гроші...
— Ще в Едгара По
Музика віршу...
— Жорж! Який нахаба!
Узавтра в п'ять... Ні, ні,..
— Ах, ці жиди!
— Аліно Карлівно! Я хтів купить
Для Люсі поні... [...] *(М. Рильський).*

**Багатозна́чність** — див.: **Полісемія.**

**Багатосполучникóвість,** або **Полісúндетон** *(грец. poly — багато і syndeton — зв'язане),* — фігура поетичного мовлення, виповнена повторюваними однаковими сполучниками задля посилення ліричної виразності чи медитативності. Цікавим прикладом Б. сприймається сонет «І» Б.-І. Антонича, насичений сполучником «і» в анафоричній та епіфоричній позиції:

І вітер, що жене на руннім полі,
і дощ, що жне руді хмар руна в млі,
і злотий усміх зір на синім тлі,

і долі спів пшеничної в стодолі.
І виноград, і водоспад удолі,
і сад, і дзвінкодзвонні солов'ї,
і їх пісні, немов фонема «і»,
і гай, і водограй, і край на волі.
І сон на сіні й сонні лісу тіні,
і смерк в руїні, і казки в країні,
і чалі коні, й чвал баский по степі.
І грунь, і рунь, і завтра у вертепі,
і гарний світ удень і серед ночі,
і найгарніший, як лиш замкнеш очі.

Б. як засіб градації використовується також у прозових творах, надаючи їм напруженого експресивного колориту, як, приміром, у новелі «Подвійне коло» Ю. Яновського з роману «Вершники».

**«Бага́ття»** — літературно-художній альманах, упорядкований і виданий І. Липою в Одесі 1905. Містив поетичні, прозові твори письменників Галичини, Буковини, Наддніпрянської України. Засвідчив єдність українського літературного процесу, розкрив досягнення українського художнього слова в жанрі поезії та малої прози кінця XIX — початку XX ст. Літературу західноукраїнських земель репрезентували І. Франко (вірш «Якби ти знав!»), Ольга Кобилянська («Думи старого»), О. Маковей (цикли ліричних віршів «Оклики»), Б. Лепкий («Гей, чудові наші гори», «Подорожній», «О пісне народна», «На чужині»), Степан П'ятка (псевдонім С. Коваліва) («Китайська яблунька»), Марія Колцуняк («Строфи»), Є. Мандичевський (новела з індійського життя «В долині поклонників Брами»), О. Луцький (лірико-імпресіоністичні медитації), П. Карманський (поетичне звертання «До Г. М., артисти з Мексики»). Прозу й поезію Наддніпрянщини представляли Панас Мирний (уривок з роману «Повія»), Любов Яновська (оповідання «Лісничий»), Г. Хоткевич (цикл модерних новел «Життєві аналогії»), соціально-психологічні образки Наталки Полтавки («Лотерея-алегрі»), ліричні поезії Олександра Олеся (цикл «З пісень молодості»), твори Дніпрової Чайки, М. Левицького, М. Вороного, М. Чернявського, О. Плюща та ін. Частина віршів та оповідань — це передруки з різних періодичних видань, частина — надрукована вперше. «Б.» зазнало цензурних переслідувань: деякі твори були заборонені до друку («Марш Сагайдачного» М. Чернявського, вірш «Леандро» Б. Грінченка та ін.), надруковані з цензурними купюрами. Згідно з цензурними вимогами твори подано російською абеткою.

**Багші́** — народні співці, поети в Туркменії та Узбекистані, які виконували великі епічні поеми — дастани у супроводі гри на дутарі.

**Ба́єчка** — різновид байки, невеличкий, здебільшого віршований гумористичний чи сатиричний твір. Розвиток Б.

пов'язаний передусім з іменем Л. Боровиковського (1809—1989), автора збірки «Байки й прибаютки», в якій чільне місце було відведено міні-байці. Поет вважав, що байка належить переважно до сатиричної, викривальної літератури, а «прибаютка» — до гумору. Повнокровному розвиткові Б. перешкоджала усталена думка, нібито цей жанр несерйозний, не вартий уваги письменника. Таке твердження розвіяли талановиті байкарі М. Годованець, П. Сліпчук, П. Ключина, П. Глазовий, створивши низку оригінальних Б. Значного поширення в новітній українській літературі здобули Б.-притчі, Б.-агітки, Б.-фейлетони, Б.-епіграми, Б.-жарти. Кожна з них — крилатий вислів, у якому у високохудожній формі висловлено повчальний досвід чи узагальнене спостереження. Міні-байки прості, афористичні і легко запам'ятовуються. Серед новітніх байкарів найбільш плідно цей жанр освоював М. Хижко:

Одна дорога в Кабана:
Від корита до багна.

* * *

У Трутнів нема буднів,
А в Бджіл — неділь.

**Ба́йка** — коротке, переважно віршоване, алегоричне оповідання, в якому закладено дидактичний зміст; один з різновидів ліро-епічного жанру. Складається з оповідної частини та висновку-повчання. У вчинках персонажів Б. — звірів, птахів, рослин — вбачаються і висміюються людські вади. Засновником Б. вважається легендарний еллін Езоп (VI—V ст. до н. е.), іменем якого (езопівською мовою) називають інколи підтекст художнього твору. Його традицію продовжив римлянин Федр (I ст. н. е.). Крім античних джерел, Б. зазнала впливу індійської «Панчатантри» («П'ять книг», III ст. н. е.), живилася фольклорними сюжетами. Реформатором Б. вважається французький байкар Ж. Лафонтен (XVII ст.), котрий порушив умовно-алегоричну традицію жанру, надав йому виражальної гнучкості та змістової шляхетності. Вершинних здобутків досягла Б. у Росії (І. Крилов). Сучасна Б. різниться від античної переважно віршованою формою, їй притаманна астрофічна будова, різностопний ямб, що називається байковим віршем (різновид вільного вірша), здебільшого з парним римуванням. Жанр Б. має свою традицію в Україні. Він спостерігається в «казаннях» Іоаникія Галятовського, Антонія Радивиловського, в поетиках Митрофана Довгалевського та Григорія Кониського, у «Баснях харковських» Г. Сковороди. Нове слово мовлено було у XIX ст. байкарями П. Гулаком-Артемовським, Л. Боровиковським, Є. Гребінкою, особливо Л. Глібовим, з творчістю якого пов'язується розквіт жанру. До

Б. зверталися І. Франко, Б. Грінченко, а в XX ст. — В. Еллан (Блакитний), С. Пилипенко, М. Годованець, А. Косматенко, П. Глазовий та ін. Б. нині зазнає певної еволюції. Крім сюжетних Б., з'являються Б.-приповідки («ліліпути»), а також Б.-епіграми, Б.-жарти, Б.-пародії тощо.

**Байківни́ця** — збірка байок одного автора. Іноді так називають збірку багатьох байкарів, підміняючи назву «антологія байок». В українській новітній літературі термін «Б.» набув широкого застосування у 20-ті XX ст., після того як С. Пилипенко випустив у світ свою першу збірку байок під цією назвою. Нині можна говорити про Б. М. Годованця, І. Сварника, П. Сліпчука, П. Красюка та ін.

**Байроні́зм** — ідейно-естетична концепція, яка постала у європейському романтизмі XIX ст., пов'язана з творчістю англійського поета Дж. Байрона, притаманна В. Гюго, А. де Він'ї, А. Міцкевичу, М. Лермонтову. Основні риси Б. — тираноборство, волелюбність, бунтарство, демонізм, абсолютизоване заперечення недосконалої дійсності. В Україні Б. позначився на «Історії русів», на творчості Є. Гребінки, М. Петренка, Л. Боровиковського та ін. представників Харківської школи романтиків, згодом П. Куліша, однак спромігся розкритися лише незначними своїми гранями, передусім у пейзажній ліриці. Елементи Б. спостерігалися у ранній поезії І. Драча, М. Вінграновського.

**Ба́кхій** *(грец. bakcheios — вакхічний стосовно культу бога Вакха або вакхалій)* — див.: **Античне віршування.**

**Балаба́нів гурто́к** — гурток українських культурно-освітніх діячів першої половини XVII ст., залучених Гедеоном Балабаном (1530—1607) до редакційно-видавничої діяльності, що розгорнулася у Стрятині (біля м. Рогатина) та Крилосі (біля м. Галича). Керував стрятинською друкарнею небіж Г. Балабана — Федір, редакторську роботу здійснював Федір Касіянович, активно працювали Памво Беринда, Гаврило Дорофієвич, Тарасій Земка. Б. г. продовжував справу Острозького науково-літературного гуртка (друга половина XVI ст.), підняв книговидавничу справу в Україні на новий якісний рівень (введення до тексту сюжетних гравюр-ілюстрацій). Невдовзі, на початку XVII ст., учасники Б. г. переважною більшістю склали основу Києво-Печерського науково-літературного гуртка «Атеней».

**Балага́н** *(перс. bālāhānä — верхня кімната)* — тимчасовий дерев'яний театр для театралізованих видовищ під час Великодня, поширений в Україні та Росії XVIII—XIX ст. В репертуарі Б. — арлекінади, інтермедії, блазнювання, пантоміми тощо.

**Бала́да** *(франц. ballade, від лат. ballare — танцювати)* — жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-ге-

роїчного або соціально-побутового ґатунку з драматичним сюжетом. Зазнала посутніх змін від початків свого існування (XII—XIII ст.), коли вживалася як любовна пісня до танцю, поширювалася у Провансі. Невдовзі в Італії, зокрема у доробку Данте Аліг'єрі, під впливом канцони втратила свій танечний рефрен. У французькій поезії XIV ст. Б. набула канонічних ознак, мала постійні три строфи, сталу схему римування (аб аб бв бв), обов'язковий рефрен та звертання до певної особи; зазнала розквіту в творчості Ф. Війона (1431—63). Б., модернізована в англо-шотландському варіанті, розкрилася в напруженому драматичному сюжеті, поглибленому романтиками (Дж. Макферсон, Р. Бернс, С. Колрідж, Ф. Шиллер, Л. Уланд, А. Міцкевич, В. Жуковський та ін.). В українській поезії Б., виявляючи свою жанрову спорідненість з думою та романсом, поширювалася у доробку П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, І. Вагилевича, раннього Т. Шевченка та ін., сягаючи другої половини XIX ст. (Ю. Федькович, Б. Грінченко та ін.); напружений сюжет в ній розгортався на тлі переважно буряної природи, подеколи переймався фантастичними ознаками. У такому вигляді вона з'являлася в українській ліриці не так часто («Балада» Ю. Липи: *«В'ється стежка між кущами, / Що чар-зіллям заросла...»*), витіснялася історико-героїчними мотивами, пов'язаними з добою визвольних змагань 1917—21, до яких зверталися поети «розстріляного відродження» та еміграції, зокрема подією цього жанру була «Книга балад» О. Влизька (1930). У другій половині XX ст. Б. набула соціально-побутового взмістовлення, але не втратила своєї драматичної напруги, засвідченої, скажімо, доробком І. Драча, котрий небезпідставно назвав одну із своїх збірок «Балади буднів» (1967), постійно підкреслюючи свідоме заземлення традиційно баладного пафосу.

**«Барвисті квітки»** — літературно-художній декламатор, укладений С. Гаєвським і випущений у світ 1919 видавництвом «Поступ» у Києві. На відміну від інших хрестоматійних видань містить не лише вибрані поетичні твори — лірику, ідилію, поему, баладу, легенду, байку, гумореску, сатиру, — а й відомості з теорії літератури, біографічні дані про авторів, словничок малозрозумілих слів. Призначений для культурно-освітніх закладів, шкіл. Вийшов лише перший випуск — «Віршована поезія класиків старшої генерації», другий, який не побачив світу, мав охоплювати твори «поетів пізнішої доби». Серед представлених поетів — І. Котляревський, Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франко, Ю. Федькович, П. Грабовський, Б. Грінченко, В. Самійленко, О. Кониський, Леся Українка, М. Старицький, С. Руданський. Деякі твори, наприклад поеми «Сон», «Наймичка» Т. Шевченка, подані скорочено. Відібрано переважно твори високого громадянського звучання, лі-

ричні вірші, що стали народними піснями («Дайте бо жить!» Ц. Білиловського, «Скажи мені правду, мій добрий козаче» А. Чужбинського та ін.).

**«Барвíнок»** — літературний щомісячник для дітей молодшого віку; виходить з 1945 у Києві (попередня назва — «Жовтень», 1928—41, Харків). Його авторський колектив складали: М. Рильський, А. Малишко, М. Стельмах, М. Трублаїні, Наталя Забіла, Марія Пригара, В. Бичко, П. Воронько, Д. Павличко, В. Нестайко, В. Кава, А. Костецький та ін.

**Бáрд** *(кельт. bard — співець)* — мандрівний співець у народів кельтського походження; в добу середньовіччя — поет в Ірландії, Шотландії, Вельсі. Щоб здобути це звання, початківець мусив оволодівати версифікаційною майстерністю впродовж 10—12 літ. Поезія Б., що проіснувала майже до кінця XVIII ст., мала великий вплив на європейську літературу, передусім на романтизм, особливо після видання пісень легендарного Оссіана, здійсненого Дж. Макферсоном (1736—96). Відтоді слово «Б.» вживається як синонім до слова «поет». Зокрема, в такому значенні вживає його Є. Гребінка у вірші «Український бард», написаному російською мовою. Нині поняття «Б.» поширене серед поетів, котрі виконують пісні на власні слова (Е. Драч, В. Жданкін та ін.).

**«Барикáди теáтру»** — літературно-художній часопис, видавався театром «Березіль» з жовтня 1923 по січень 1924 (Київ). Тут друкувалися не лише статті театральних діячів (Лесь Курбас, В. Василько, Й. Шевченко), а й письменників — Гео Шкурупія, М. Семенка, О. Слісаренка, М. Бажана (під криптонімом Н. Б.) та ін., надавалася площа для популяризації авангардизму як в Україні, так і за її межами (драми В. Газенклевера тощо).

**Баркарóла** *(італ. barca — човен)* — лірична пісня переважно мрійливого ґатунку із плавною мелодією, яку складали і виконували венеціанські човняри-гондольєри. На основі її витворився і відповідний поетичний жанр з виразними ознаками стилізації фольклорного зразка:

Ходи дівчино! Над ручаєм
Шпаркий нас човен жде.
Гей, попливем дрімучим гаєм,
Води задуманої плаєм
Нас хвиля поведе!.. [...] *(С. Чарнецький).*

В українській поезії відомі Б. Ю. Федьковича («Баркарола»), В. Сосюри («Тополина баркарола»), І. Муратова («Гондольєр») та ін.

**Бармáк** *(тюрк. — палець)* — тюркський силабічний різновид віршування, що ґрунтується на однаковій кількості складів у кожному віршовому рядку, незалежно від ритмічного акценту. За кількістю складів у рядку розрізняється

Б. п'ятискладний, шестискладний тощо, аж до п'ятнадцятискладного. Б. поширений у фольклорі тюркських народів, а також і в поезії: А. Тажібаєв, Г. Гулям, А. Тукай, М. Джаліль, А. Кунанбаєв та ін.

**Баро́ко** *(італ. barocco, букв. — дивний, химерний)* — напрям у мистецтві та літературі XVII—XVIII ст., якому належить важливе місце у поступі європейської культури. Б. прийшло на зміну Відродженню, але не було його запереченням. Художня система Б. надзвичайно складна, їй властиві мінливість, поліфонічність, ускладнена форма. Література Б. характеризується поєднанням релігійних і світських мотивів, образів, тяжінням до різних контрастів, складної метафоричності, алегоризму і емблематичності, прагненням вразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оздобленням твору. У різних культурах, літературах Б. склалося неодночасно. Серед країн православно-слов'янської культурної спільності Б. почало формуватися і набуло значного розвитку в Україні та в Білорусі, що безпосередньо стикалися з польською та західноєвропейською бароковими культурами. Крім цього, Б. мало і власні, національні, джерела: києворуські та фольклорні, що проявлялися на різних рівнях цього напряму — «високому», «середньому» та низовому. Б. в історії української літератури трактувалося по-різному, часто неадекватно. Вперше розглянув Б. як естетичну систему Д. Чижевський у монографії «Український літературний барок» (Прага, 1942—44), але тільки на VI Конгресі славістів у Празі 1968 вчені поставили питання слов'янського Б., зокрема українського. Його розквіт в українській літературі припадає на кінець XVI—XVIII ст. і простежується у різних жанрах, зокрема в поезії Лазаря Барановича, Івана Величковського, Г. Сковороди та ін. Взірцем барокових віршів є збірка «курйозної» поезії «Млеко от овци, пастирю належное» Івана Величковського. Виразні барокові риси має і шкільна драматургія. Серед прозових творів Б. найбільше проявляється в ораторській прозі (збірники проповідей «Меч духовний», «Труби словес проповідних» Лазаря Барановича; «Ключ розуміння» Іоанникія Галятовського; «Огородок Марії Богородиці», «Вінець Христов» Антонія Радивиловського) та козацьких літописах Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка.

**«Батьківщи́на»** — газета народовців (1879—96), виходила у Львові. Крім соціально заангажованих матеріалів, друкувалися художні твори Ю. Федьковича, К. Устияновича, В. Шашкевича, А. Чайковського, С. Коваліва та ін., подеколи з'являлися переклади (О. Кольцов, Б. Б'єрнсон та ін.).

**«Бджола́»** — літературно-науковий місячник, виходив у Львові 1908 за редакцією М. Венгжина. Протягом січ-

ня—грудня з'явилося десять номерів. Містив художні твори переважно молодих письменників Галичини, Буковини, Наддніпрянщини. Кращі з них — вірші, новели, драматичні твори С. Яричевського («Передсмертна помста»), М. Козоріса («Гробар»), М. Яцківа («Тихий світ»), Христі Алчевської («Вернись до мене, тихий раю»), Наталки Полтавки («Такий, як і усі»), М. Чернявського («На крилах смерті»), П. Богацького («Чесний робітник»), П. Капельгородського («Сучасна мелодія»), С. Черкасенка («Вибори») та ін. На сторінках «Б.» вперше надруковано драму з народного життя «Михайло Зубрович» вчителя І. Ганущака, яка того ж 1908 вийшла окремою книжкою. Містив літературно-критичні статті, рецензії на нові художні твори, хронікальні та бібліографічні матеріали (основні публікації з галузі критики належали М. Євшанові), подавав в українських перекладах художні твори відомих зарубіжних письменників: Б. Б'єнстерне («Вірлине гніздо», «Батько»), А. Доде («Мати»), М. Метерлінка («Пробудження душі»), Г. де Мопассана («Самота»), В. Оркана («На потемки») та ін. письменників, виявляючи зацікавлення до різних течій і напрямів світової літератури. З січня 1909 замість «Б.» почав виходити літературно-науковий нівмісячник «Будучність».

**«Безконе́чник»** — жартівливий вірш у літературі для дітей, в якому фінал оповіді постійно повертається до її початку, ненастанно повторюється уже мовлене, іноді алогічне. Прикладом «Б.» може бути «Цікава казочка» Олени Пчілки:

— Був собі дід Нетяжка,
Була у нього синя сермяжка,
На голові шапочка,
На спині латочка, —
Чи хороша моя казочка?
— Хороша, — відказує слухач.
— І ти кажеш — хороша,
І я кажу — хороша.
Був собі дід Нетяжка... (і т. д.).

«Б.» передбачає своєрідну гру в діалог, розвиває в його учасників реактивність на мовленнєвий процес.

**Безконфлíктність (відсу́тність конфлíкту)** — характеристика стану суспільства, літератури, в яких немовби відсутні конфлікти як джерело розвитку суспільних явищ чи зображених у творі подій. На цьому понятті будувалася хибна «теорія безконфліктності» в радянському літературознавстві 40—50-х XX ст. Теоретичною основою Б. був поділ соціальних суперечностей на антагоністичні (непримиренні) і неантагоністичні, а також твердження, що з «побудовою основ соціалізму в СРСР» (з 1936) залишаються тільки неантагоністичні конфлікти, породжувані боротьбою передового і відста-

лого, свідомих громадян з людьми, що не позбулися «пережитків минулого» тощо. Суспільним стимулом до розробки теорії Б. були масові репресії проти письменників, які змальовували складнощі радянського ладу, особливо проти сатириків. Теорія Б. породила т. зв. лакувальну літературу, особливо негативно відобразилася на драматургії і сатирі. Навіть після критики цієї догми у партійній пресі ще довго залишалося таке розуміння конфлікту в літературі соцреалізму, оскільки джерела гострих конфліктів вбачалися тільки в класово-соціальних протилежностях і «ворожих ідеологічних диверсіях». Промовистим втіленням такого розуміння конфліктності і безконфліктності є п'єси «В степах України», «Приїздіть у Дзвонкове» О. Корнійчука, романи «Визволена земля» С. Чорнобривця, «Карпати» С. Скляренка, численні оповідання про «звичайних радянських людей», про «ідеального героя». Твори, які бодай принагідно торкалися істотних конфліктів життя суспільства, до друку не допускалися або друкувалися за кордоном («Журавлиний крик» Р. Іваничука, твори М. Руденка, В. Стуса).

**Безсполучникóвість** — див.: **Асиндетон.**

**Бéйт** — у тюркомовній, перській та арабській поезіях — двовірш, в якому міститься певна закінчена думка; може бути римованим та неримованим. Б. здатен утворювати строфи, а також жанри (газель, касида, рубаї тощо). Такі приклади наявні в доробку А. Кунанбаєва:

Чорні очі горять, а високе чоло
Чисте ніби його карбувало срібло.
Чорні брови — мов серпики молодика,
Так здавалося мені, так насправді було [...]
*(переклад Б. Стельмаха).*

**Белетри́стика** (*англ. belleslettres — красне письменство)* — в широкому розумінні — твори оповідної фабульної літератури взагалі, у вузькому — художня проза. Термін «Б.» у західноєвропейському письменстві, де він з'явився завдяки Хр. Ролліну (1726) та Хр. Батеуксу (1746), стосувався поезії, риторики, історичного та пікантного наративу, фіксував притаманну Просвітництву тенденцію поступового зближення мистецтва й науки. Часто Б. називають прозу (романи, повісті, новели, есе), для якої характерні трансформація фабули у гострий сюжет, інтрига, несподівані перипетії, що викликають жвавий читацький інтерес. Такі твори репрезентовані доробками О. Дюма (батьком і сином), А. Конан-Дойля, Р. Бредбері, С. Лема та ін. Все частіше в сучасному літературознавстві Б. позначає легку, жваву, розважальну, доступну, «формульну» розповідь про якусь подію чи наукову проблему, відому постать з метою її популяризації, здебільшого розраховану на «наївного» реципієнта, вважається різновидом масової літе-

ратури, в якій використовуються зорієнтовані на легке читання такі наративні форми, як детективний, пригодницький чи авантюрний роман, фентезі тощо. Під поняттям «Б.» іноді приховується кон'юнктурно-дилетантська, тривіальна література, котра знаджує реципієнта напруженими сюжетними колізіями за очевидної збідненості експресивно-естетичних прийомів. Б. отримала особливо сприятливий ґрунт у просторі постмодернізму, охоплюючи формальні наративи С. Беккета, В. Набокова чи французького «нового роману» із творами сучасних мінімалістів Ф. О'Конора, Р. Карвера чи Д. Бартелма. В американському письменстві, де поняття «Б.» зазнало глибокого перегляду (наприклад, І. Гасан), йдеться про експериментальну романістику («Подвійне, або Ніщо» Р. Федемана, 1971; «Зовні» Р. Сукеніса, 1973). Попит сучасного масового читача на Б. поступово витісняє інтерес до низькопробної «попси». Особливий розголос набули романи «Ключ», «Елементал», «Кров кажана» В. Шкляра, «Імітація», «Зрада», «Ностальгія», збірка оповідань «Повії теж виходять заміж» Євгенії Кононенко, «Бульварний роман» Марії Матіос, «Легенди Львова», «Діви ночі» Ю. Винничука, «Неврахована жертва. Вбивство після вбивства» О. Вільчинського, «Смерть чужого», «Ігри по-дорослому» (в перекладі з російської Л. Герасимчука) А. Куркова та ін. Не цураються Б. письменники старшого віку — А. Дімаров («Самосуд»), П. Загребельний («Брухт»), В. Шевчук («Петро Деколь»).

**«Беову́льф»** — найзначніший із збережених творів давнього англосаксонського епосу. Названий за іменем головного героя, легендарного короля геатів (скандинавського племені на землях Південної Швеції). В основу пам'ятки покладено героїчні сюжети, в яких відображено події першої половини VI ст. «Б.» зазнав літературної обробки християнина-книжника у VIII—IX ст. Текст поеми, що дійшов до сьогодення в одному екземплярі, зберігається у Британському музеї (Лондон).

**«Берези́ль»** — щомісячний літературно-художній та громадсько-політичний журнал, орган СПУ. Заснований на базі альманаху «Харків», під назвою «Прапор» виходив у Харкові з січня 1956, з 1991 — «Березіль». Головними редакторами журналу були: Б. Котляров (1956), Ю. Шовкопляс (1956—61), Ю. Барабаш (1961—65), Ю. Махненко (1965—73), Н. Черненко (1973—81), І. Маслов (1981—90). Публікує поетичні, прозові, драматичні твори українських письменників, переклади із зарубіжних літератур, літературно-критичні, історичні, публіцистичні матеріали, популяризує культурно-мистецькі надбання Слобожанщини. Були надруковані поетичні твори М. Рильського, В. Сосюри, В. Мисика, І. Муратова, М. Гірника, Ліни Костенко, Д. Павличка; прозові —

І. Муратова, Є. Гуцала, П. Загребельного, В. Земляка, Вал. Шевчука, І. Сенченка, Р. Іваничука, В. Дрозда, Б. Харчука, В. Яворівського. Опублікував «Історію України» Д. Дорошенка, «Історію Слобідської України» Д. Багалія. У 50—60-ті з літературно-критичними оглядами тут виступали В. Іваниисенко, І. Дзюба, І. Світличний, Г. Сивокінь та ін. З кінця 80-х «Б.» знайомить читача із «призабутою» спадщиною XIX ст., публікує твори репресованих письменників, поетів української діаспори. Надруковано драматичну поему «Бояриня» Лесі Українки, «Записки кирпатого Мефістофеля» та «Поклади золота» В. Винниченка, комедію «Генерал», драматичну повість «Морітурі» І. Багряного, твори М. Хвильового, В. Еллана (Блакитного), М. Зерова, М. Драй-Хмари, О. Коржа, К. Буревія, І. Липи, Ю. Липи, М. Йогансена, А. Любченка, Г. Михайличенка. У рубриці «Поети української діаспори» представлено Є. Маланюка, Олену Телігу, Емму Андієвську, О. Веретенченка та ін. Історико-пізнавальну цінність мають спогади Д. Нитченка, Ю. Шереха, О. Семенка. Надрукував в'язничну лірику М. Руденка, В. Стуса, Ірини Стасів-Калинець, І. Калинця, а також твори В. Симоненка, Є. Сверстюка, В. Голобородька, В. Кордуна, Гр. Тютюнника, С. Чернілевського, М. Холодного та ін. Надавав сторінки молодим авторам угруповань «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «ЛуГоСад», «Нова хвиля». У 1991—93 в розділі «Український перекладний сонетарій» видрукувані переклади Михайла Ореста, М. Лукаша, Г. Кочура, М. Стріхи з італійської, французької, іспанської, португальської, польської та ін. літератур. У традиційних літературних дискусіях навколо проблем національного та інтернаціонального, позитивного героя, літературної критики брали участь А. Погрібний, П. Мовчан, В. Дончик, Магдалена Ласло-Куцюк, Оксана Забужко, С. Іванюк, В. Дяченко, Галина Гордасевич, І. Дзюба, М. Жулинський, Л. Новиченко.

**Бестіáрій** *(середньолат. bestiarium — звіриний)* — літературні твори алегоричного характеру, поширювались у середньовічній Європі. Б. подібний до байки, де звірі-персонажі постають втіленням людських рис (вовк — жорстокості, осел — глупоти тощо). Найдавніший Б. — «Фізіолог» виник в Александрії (II—III ст.), він був відомий і в Київській Русі.

**Бестсéлер** *(англ. best — кращий і sell — продаватися)* — книга, що видається великим тиражем, враховуючи читацький попит чи комерційні інтереси, часто зумовлені модою. Серед творів, що стали Б., — «Старий і море» Е. Хемінгуея, «Над прірвою в житі» Дж. Селінджера та ін.

**Билúни** — епічні речитативні пісні, які в княжі часи виконували в Україні народні співці-музики. Внаслідок татаро-монгольського іга в XIII—XIV ст. вони були занесені ско-

морохами в далекі, окраїнні землі княжої держави, поширилися на Уралі й у Сибіру. В Україні на зміну цьому старовинному епосу прийшли козацькі думи, пісні, легенди про боротьбу з турками, татарами та польськими загарбниками в XVI—XVII ст. У Б. виділяють кілька циклів: багатий міфологічними мотивами дохристиянський (про богатирів Микулу Селяниновича, Святогора, Вольгу Всеславича, які відображають мотиви переказів про київських князів Олега й Ольгу); київський (з центральним образом князя Володимира, в якому поєднано риси Володимира Великого і Володимира Мономаха; про Іллю Муромця, який названий ще Муровцем, чернігівського богатиря, могила якого зберігалася в Києво-Печерській лаврі ще в XVII ст., про Альошу, який відомий у думі як Олексій Попович, Добриню тощо); волинсько-галицький (про князя Романа, Дюка (Дуку) Степановича, Чурила Пленковича, Михайла Козарина, Дуная та ін.); новгородський (про Василя Буслаєва, Садка та ін.); казково-новелістичний (про Гліба Володієвича, Соловія Будимировича (Гудимировича), Хотіня Блудовича, Івана Годиновича та ін.). У Б. фігурують Київ, Чернігів, Галич, Новгород та ін. міста Київської Русі, відображена боротьба з кочівниками — «невірною силою». Б. у пізніші часи втратили музичний супровід, не мають чітко вираженої віршованої структури, римування. Позбавлені вони і ліричного елементу, оповідь зведена до схематичних і стереотипних загальників, до небагатьох типових ситуацій. З цього погляду українські думи, «Слово про Ігорів похід» краще зберегли особливості українського давнього дружинного епосу, ніж Б. Назву «Б.» запозичив із «Слова про Ігорів похід» у 30—40-ві XIX ст. російський фольклорист І. Сахаров. Традиційна народна назва Б. — «старини». Вживались й ін. терміни — «історичні», «билеві пісні», «богатирський епос».

**Били́ця**, або **Бува́льщина**, — в народній творчості — коротке усне оповідання про те, що нібито сталось насправді. Тематика Б. переважно побутова, часто мовиться про незвичайні події, спілкування людини з надприродними силами (відьмами, лісовиками, вовкулаками і т. н.). Це підтверджується і самою їхньою назвою:

> Не шкодить
> Такую річ і записать,
> Бо се не казка, а билиця,
> Або бувальщина, сказать *(Т. Шевченко).*

Оповідки, що ґрунтуються на нереальному, алогічному, називають небилицями. Збірники записів Б. видав П. Куліш («Українські народні перекази», 1847), М. Драгоманов («Малоруські народні перекази та оповідання», 1876). Б. маємо в унікальних корпусах видань В. Гнатюка («Знадоби до галиць-

ко-руської демонології», 1904, 1912; «Народні новели», 1917; «Народні оповідання про опришків», 1910; «Народні оповідання про тютюнарів», 1915 та ін.). Назви запозичили письменники для жанрового означення своїх творів, написаних за відповідними фольклорними джерелами, наприклад, О. Стороженко («Українські оповідання», 1863), Остап Вишня («Усмішки», 1928), Д. Білоус («Поліська бувальщина») та ін. Б. називають цікаві, часто анекдотичного змісту пригоди з життя визначних людей, наприклад, у виданнях І. Артемчука та Г. Григор'єва «Цікаві бувальщини» (К., 1966).

**Бібліографі́чні товари́ства** — громадські добровільні організації, покликані сприяти розвитку бібліографії та книголюбства. Таке завдання виконувала Бібліографічна комісія (у 1934—39 — Бібліологічна комісія), створена у Львові 1909 при Науковому товаристві ім. Т. Шевченка на чолі з І. Левицьким, у складі відомих учених — М. Возняка, В. Гнатюка, Ф. Колесси, М. Комарова, В. Перетца та ін. Почесним членом її було обрано І. Франка. Завдяки їхній діяльності з'явилося сім томів «Матеріалів до української бібліографії». При Новоросійському університеті діяло Одеське Б. т. (1911—19), очолюване істориком І. Лінниченком. Тут було своє видання — «Известия Одесского библиографического общества». У 20-ті в Одесі постало Українське Б. т. (1925—30), а при ВУАН (Всеукраїнській академії наук) — Бібліографічна комісія (1926—30), до складу якої входили також співробітники Всенародної бібліотеки України (тепер ЦНБ НАН України ім. В. Вернадського).

**Бібліогра́фія** *(грец. biblion — книга і graphō — пишу)* — галузь науково-практичної діяльності, яка полягає в підготовці і поширенні науково-систематизованої інформації про книги та ін. видання з метою впливу на їх використання. Продукцією бібліографічної діяльності є бібліографічні посібники і будь-яка їх сукупність або вид бібліографічних матеріалів. Відповідно до функцій Б. поділяється на підрозділи: державна (національна) Б., призначенням якої є облік і реєстрація всіх творів друку в країні і створення на цій основі універсальних джерел бібліографічної інформації; науково-допоміжна, рекомендаційна, галузева, краєзнавча Б.; видавничо-книготоргова Б.; поточна і ретроспективна Б.; Б. бібліографії. Для означення наукової дисципліни, що вивчає теорію, історію і методику Б., застосовується термін «бібліографознавство». Термін «Б.» виник у Давній Греції (V ст. до н. е.) і мав первісним значенням книгописання або переписування книг. Поновлений у Франції в значенні книгоописування (упорядкування «описів», «інвентарів», «реєстрів» книг), чим займалися бібліографи-фахівці. В Україні з 1922 діє Книжкова палата України ім. І. Федорова — центр державної Б., який здійснює по-

точний облік і реєстрацію видань, випускає бюлетені і літописи книг, нот, періодики, щорічні покажчики та довідники. Літературознавча Б. здійснюється підрозділами ЦНБ НАН України ім. В. Вернадського, НБ НАН України ім. В. Стефаника (Львів), науковими бібліотеками Одеси, Харкова; обласні бібліотеки та бібліотеки ВНЗ ведуть науково-допоміжну Б. з літературознавства у формах каталогів, картотек, покажчиків.

**«Бібліологíчні вíсті»** — часопис, що видавався 1923—31 Українським науковим інститутом книгознавства (Київ) за редакцією Ю. Меженка. Вийшло 25 чисел, висвітлювали поряд із фаховими проблемами теорії та історії книги, бібліографії та бібліотекознавства й інформацію про книжкові поточні видання, друкували статті, присвячені творчості Т. Шевченка, П. Куліша, І. Манжури, М. Гоголя, М. Коцюбинського та ін. До співпраці залучалися М. Зеров, О. Дорошкевич, М. Возняк, В. Перетц, С. Маслов та ін.

**Бібліолóгія** *(грец. biblion — книга і logos — слово, вчення)* — комплексна наука про книгу. Термін рідковживаний, використовувався ще в XVIII ст. у Франції, де Ж.-Ж. Рів (1730—95) застосовував його у значенні «мистецтва міркувати про книги і говорити про них з певністю чи то стосовно їхнього змісту, чи стосовно їхньої історії». У 1931 О. Фомін пропонував замінити термін «книгознавство» терміном «Б.», у зміст якого в 20—30-ті XX ст. вкладалося значення філософії книги. Бельгієць П. Отле (1868—1944) розрізняв у Б. психологічну, соціологічну і педагогічну проблематику. М. Рубакін розробляв психологічні аспекти Б., узагальнюючи їх поняттям бібліопсихології; ряд його положень (про вивчення автора, твору і читача як ланок процесу спілкування; про індивідуальну своєрідність сприйняття книги і її залежність від життєвого досвіду читача) застосовується у бібліотечній психології, психолінгвістиці, теорії масових комунікацій, системотехніці.

**Бібліомáн** — див.: **Бібліофіл.**

**Бібліотéка** *(грец. biblion — книга і thēkē — сховище)* — установа культури, яка здійснює комплектування, збирання, збереження і суспільне використання творів друку, а також інших носіїв інформації (рукописів, рідкісних речей, що підлягають музеєфікації, мають відношення до книги і книжкової справи; мікрофільмів та ін.). Функціонування забезпечується спеціалізованими підрозділами і фахівцями, матеріально-технічними засобами і міжбібліотечними зв'язками. Класифікація ЮНЕСКО (1970) розрізняє Б. національні, вищих навчальних закладів, універсальні, спеціальні, шкільні, масові (публічні). В практиці бібліотечної справи формуються мережі Б. — масових, дитячих (юнацьких), наукових, відомчих; ді-

ють Б.-депозитарії для збереження і використання спеціальних комплектів і зібрань маловикористовуваної літератури. Цілі, принципи, зміст і форми роботи Б., історію їх виникнення та розвитку вивчає бібліотекознавство. Його проблематику складають форми роботи з читачами, бібліотечні фонди, бібліотечні каталоги, організація роботи Б. і підготовки фахівців бібліотечної справи.

**«Бібліотéка для молодíжі»** — дитячий щомісячник, що виходив у Чернівцях (1885—1914) при товаристві «Руська бесіда». Мав й інші назви — «Ілюстрована бібліотека для молодіжі, міщан і селян» (1890), «Ластівка» (1894—95), подеколи втрачав регулярну періодичність друку. Редактори — О. Попович, В. Сухоніс та ін. Всього з'явилося 130 чисел, в яких популяризувалися твори Т. Шевченка, С. Руданського, І. Франка, С. Воробкевича, Євгенії Ярошинської та ін.

**«Бібліотéка поéта»** — видавнича серія української лірики та фольклору, започаткована у видавництві «Радянський письменник» (нині «Український письменник»). Відкрилася однотомником Т. Шевченка, «Словом про Ігорів похід», нині має на своєму рахунку понад 80 книжок відомих українських поетів.

**«Бібліотéка світовóї клáсики»** — серія творів зарубіжної літератури, що виходила у видавництві «Дніпро» 1957—74 (всього 52 томи). Серед них — твори Дж. Лондона, Е. Золя, Г. де Мопассана, А. Ірасека, А. Стріндберга, О. Вайльда, Є. Якобсена та ін.

**«Бібліотéка украíнської клáсики»** — серія творів української нової та новітньої літератури (60 томів), здійснена видавництвом «Дніпро» (з 1963), а саме: Панаса Мирного, А. Свидницького, Ольги Кобилянської, В. Стефаника, І. Нечуя-Левицького та ін.

**«Бібліотéка украíнської літератýри»** — систематизоване наукове видання творів українських письменників, замислене у видавництві «Наукова думка» як багатотомна, всеохопна серія, забезпечена фаховим науковим апаратом (передмови, коментарі тощо). Виходить з 1982.

**«Бібліотéка украíнської ýсної нарóдної твóрчості»** — багатотомна серія видань українського фольклору, виходить з 1984 у видавництві «Дніпро»: «Героїко-фантастичні казки», «Українські прислів'я та приказки» (1984), «Соціально-побутові пісні» (1985), «Дитячий фольклор», «Казки про тварин», «Народні оповідання», «Пісні кохання» (1986) та ін.

**«Бібліотекознáвство і бібліогрáфія»** — міжвідомчий науково-методичний збірник, заснований 1964, виходить у Харкові. Крім специфічних проблем, у ньому подаються огляди книжкової періодики.

**Бібліофíл** *(грец. biblion — книга і phileō — люблю)* — знавець і збирач рідкісних і цінних видань. Поняття «філо-

бібл» (книголюб) відоме вже з давньогрецьких творів I—III ст. Сучасна версія — «Б.» — з'явилася наприкінці VII ст. Чіткого, універсального значення поняття «Б.» не має. Відомими Б. були Симеон Полоцький, Феофан Прокопович... Спеціально поліпшені видання, інколи з нумерованими примірниками, називають бібліофільськими. Б. з надмірною пристрастю до книг ще називають бібліоманом (грец. *biblion* — книга і *mania* — безумство). Такий образ змальовано у повісті «Бібліоман» Ш. Нодьє (1871), оповіданні «Бібліоманія» Г. Флобера (1836), у книзі «Книголюби і крадії» А. Сіма (1903).

**Бі́дна ри́ма** — рима, в якій (на противагу багатій римі) майже відсутнє суголосся (*«Глибоке небо синє-синє. / В тонкім мереживі гілля. / Хмарки неначе ластовиння / Чи перламутрова луска»*, С. Бен), що, до речі, відрізняє її від неточної рими, чи асонансу. Б. р. дуже часто обмежена лише однією граматичною категорією (зеленіють — даленіють), флексіями без уваги до коренів (багряний — глибокий), суфіксами (хмароньки — думоньки). До цієї категорії відносяться й зуживані, банальні рими (*«Ти надо мною в темні ночі / Ніколи не стуляла очі...»*, Б. Грінченко). Б. р., широко практикована у масовій версифікації, спостерігається і в поезіях високої естетичної якості:

А якщо впадеш ти на чужому полі,
Прийдуть з України верби і тополі *(В. Симоненко)*.

**Бі́лий ві́рш** — неримовані вірші з чіткою внутрішньою метричною структурою, де на місці рими лишається чиста клаузула. Найбільшого розвитку Б. в. досяг у драматургічних жанрах (В. Шекспір, Дж. Мільтон, Й.-В. Гете, О. Пушкін, І. Кочерга та ін.), за класичний взірець яких можуть правити твори Лесі Українки («У пущі», «В катакомбах», «Йоганна, жінка Хусова», «Лісова пісня», «Бояриня» та ін.), де п'ятистопний ямб, позбавлений рими, набуває гнучкої та природної інтонації. В ліриці, якщо мовиться про Б. в., використовуються як двостопні, так і тристопні віршовані розміри:

Біліли зорі, мов кульбаба,
і місяць ріс, мов молочай;
як поле ширшало під вітром,
коні прийшли до водопою [...] *(Патриція Килина)*.

Або:

Не збагну. Чи наснилось, а може, насправді...
Наче в трави пірнаю, наче в травах тону...
А на поміч не кличу. Немов божевільний,
Вигрібаю чогось на глибінь *(В. Марочкін)*.

У ліричному вірші, на відміну від драматичних творів, Б. в. може поділятися на строфи. Такий поділ здійснюється завдя-

ки чергуванню переважно окситонних та парокситонних, а також дактилічних і гіпердактилічних клаузул.

**Біографі́зм** *(грец. bios — життя і graphō — пишу)* — комплекс літературознавчих понять, що мають відношення до життєвого шляху письменника та його творчості. Включає власне біографію (життєпис), автобіографію (життєпис, належний самому автору), біобібліографію (поєднання біографії з бібліографією творів митця). Як методологічний інструмент науки про літературу та критику Б. має давню історію, чи не найвиразнішою віхою якої є біографічний метод, заснований французьким ученим Ш. Сент-Бевом (1804—69). Сутність його в тому, що творчість письменника тісно пов'язується з його біографією, з рисами його особистості. Традиції біографічного методу виявилися достатньо тривкими, що природно: йдеться бо про індивідуальну неповторність творчості, про автора як своєрідну, непересічну особистість. Не тільки дослідницькі, а й читацькі інтереси до письменників завжди стимулювали відповідні розвідки, а також розвиток біографії як жанру, зосібна белетризованої біографії. Б., з одного боку, виходить на такі науки, як історія, соціологія і психологія, з іншого — часто підпадає під вплив ідеології і навіть політики. Так, біографічний метод радянські теоретики літератури називали буржуазним, оскільки він, мовляв, виключав письменника із соціальних зв'язків, перебільшував значення «моральної фізіології», приватних сторін життя. Тим-то його прихильники ставили «секрети» творчості вище пізнавальних закономірностей соціального та літературного розвитку. Марксистське літературознавство трактувало життєпис як допоміжний матеріал у вивченні письменника, а біографічні фактори розглядало лише як одне із джерел художнього образу і творчості. Це, втім, не ставало на перешкоді ідейно-звульгаризованому підходу, особливо у 30-ті, до оцінки письменників через призму соціального становища, «заплямованої» біографії тощо. Поширювалися такі оцінки і на сучасників, і на класиків, яких нерідко просто вилучали з історії літератури. Інтерес до Б., до проблем біографії періодично посилюється або послаблюється.

**Біографі́чний ме́тод** *(грец. methodos — шлях пізнання)* **у літературозна́встві** — спосіб вивчення літератури, при якому біографія і особистість письменника розглядаються як визначальний момент творчості. Б. м. у л. вперше широко використаний французьким критиком Ш. Сент-Бевом у праці «Літературно-критичні портрети» (1836—39), котрий вважав за потрібне вивчати біографії великих людей, навіть не студіюючи творів письменників. Своєрідно тлумачив він історію літератури, яку розглядав як «цікаве і захоплююче читання, але це читання потрібне для з'ясування різноманітних фактів, добре написаних біографій великих людей». Б. м. у л. часто пов'язують із запереченням різних літературних напрямів і

культивуванням «імпресіоністичного» портрета письменника як основного критичного жанру. Подальше вдосконалення Б. м. у л. знайшов у працях І. Тена та Г. Брандеса. Якщо Сент-Бев біографію і особистість письменника розглядав лише у зв'язку із соціальними і художніми ідеями століття, то І. Тен не вилучав їх із впливу середовища та моменту, Г. Брандес — із суспільних рухів. На думку І. Франка, цю теоретичну доктрину Ш. Сент-Бева та І. Тена Г. Брандес скоригував, доводячи, як «великі люди силою свойого генія перетворюють осередок, з котрого вийшли, з одержаних виражень і ідей силою вродженого комбінаційного дару і чуття творять зовсім нові образи, могутні імпульси для дальшого історичного розвою» (Франко І. Зібр. тв. у 50-ти т. — Т. 31. — С. 382). В українському літературознавстві другої половини XIX ст. представником біографічного напряму був професор Львівського університету О. Огоновський (1833—94). У його «Історії літератури руської» біографічний принцип аналізу поряд з бібліографією творів письменника посідав основне місце. Тому «Історію літератури руської» О. Огоновського називають біобібліографічним довідником, у якому автор розглядав художнє полотно як прояв елементів біографії його автора.

**«Бли́ски»** — літературно-художній часопис, який виходив в Одесі (1928—29) один раз на два місяці (всього чотири числа). Крім поточних проблем у ньому друкувалися твори Г. Хоткевича, В. Гадзінського та ін., репродукції графічних робіт М. Жука (портрети В. Сосюри, Леся Курбаса, В. Василька).

**Боге́ма** *(франц. bohète, букв. — циганщина)* — назва середовища художньої інтелігенції (письменники, художники, актори, музиканти), стиль життя яких різниться від загальноприйнятих норм невпорядкованістю, безпечністю тощо. В українському літературному житті прикладом можуть бути стосунки і побут учасників «Молодої музи», авангардистів та ін.

**«Богогла́сник»** — антологія духовних пісень (всього 248), видана у Почаєві 1790—91, забезпечена нотами. Джерелами вміщених тут творів були Євангеліє, Псалтир, «Четьї-Мінеї» Дмитра Туптала, апокрифи і т. п. У «Б.» містяться і старовинні колядки, зокрема «Бачить же Бог, бачить Творець», які використав Т. Шевченко у драмі «Назар Стодоля». З акровіршами представлено майже 40 авторів. Віршування «Б.» — переважно силабічне.

**Боя́н** — легендарний києворуський поет-дружинник другої половини XI — початку XII ст., згадується у «Слові про Ігорів похід» та в одному з написів на стінах Софійського собору в Києві. «Віщий співець», «онук Велеса» (відомого з протоукраїнської доби бога поезії та тваринництва), він оспівував міць Київської держави, бойові звитяги русів. У XIX ст. слово «Б.» набуло символічного значення (Ю. Федькович у вірші «До

руського боянства»), «дух Бояна» присутній і в українській поезії XX ст. («Слово про рідну матір» М. Рильського).

**Бра́тство тара́сівців** — підпільна організація національно свідомого українства, основним ядром якого були письменники І. Липа, Б. Грінченко, В. Самійленко, М. Коцюбинський, М. Вороний та ін., створена за ініціативою студентів Харківського та Київського університетів — І. Липи, М. Байздренка, М. Базькевича, В. Боровика (Боровикова) у Каневі, на могилі Т. Шевченка, наприкінці літа 1891. У Глинську вони ж склали свою програму, виголошену у березні 1893 у Харкові на Шевченкових роковинах і опубліковану тоді ж у львівському часописі «Правда» під назвою «Profession de foi, або Визнання віри молодих українців». «Тарасівці» заперечували пасивне українофільство, обмежене культурницькими завданнями, відкидали антиукраїнські у своїй суті тенденції російських народовольців та марксистів, аргументовано доводили шкідливу позицію космополітів (інтернаціоналістів), бо «коли нарід розвивається вільно на свойому національному ґрунті, то тим самим він додає до загальнолюдського поступу». Б. т. обстоювало органічну єдність України в її етнічних межах, заявляючи, що завдяки моральній силі територіально почленованого народу «нас не зможуть відірвати від галичан, ані галичан від нас», послідовно обґрунтовувало потребу природного функціонування української мови, трактованої як «орган духу і виявляч психології народної» в усіх сферах національного та суспільного життя: «в родині, в усяких справах, як приватних, так і загальносуспільних, у громаді, у літературі і навіть у зносинах з усіма іншими народами, що живуть на Україні», прагнуло такого «ідеалу людського ладу, в якому немає місця нації пануючій і нації поневоленій», «ні визискувачеві, ні визискуваному, а є місце цілковитій національній родині, що складається з рівних поміж себе правом, можливо, однаково забезпечених національно свідомих братів-працівників». «Тарасівці» мали свої законспіровані осередки («п'ятки») у Харкові, Києві, Чернігові, Одесі, на Полтавщині, Кубані, в Криму, Молдові. Центром своєї діяльності вони планували зробити Галичину. У 1892 в Києві під головуванням М. Міхновського відбувся таємний з'їзд Б. т., де мовилося про перехід товариства з організаційно-виховної стадії до безпосередньо політичного чину. Невдовзі на базі цієї організації, на т. зв. «Раді чотирьох», у Харкові (Д. Антонович, Б. Камінський, Л. Мацієвич, М. Русов) 1900 було створено Революційну українську партію (РУП), політичною настановою якої була стаття М. Міхновського «Самостійна Україна», що стала програмою українського руху XX ст. В ній ідеї Б. т. набули чітко увиразненої спрямованості: «Одна, єдина, нероздільна, вільна самостійна Україна від Карпатів аж

по Кавказ». За часів радянського режиму майже всі колишні «тарасівці» були репресовані, а діяльність товариства або замовчувалась, або зазнавала спотворено-фальшованого трактування.

**Брахіколо́н** *(грец. brachys — короткий і kolon — віршований елемент, рядок)* — вірш або частина вірша, кожен рядок якого побудований з одного складу. Б. вживається переважно як фрагмент поетичного твору («Ніч» М. Семенка), цілих строф, а то й творів. Так, Б.-І. Антонич лишив у своїй поетичній спадщині сонет «Зов», написаний у вигляді цієї рідкісної та цікавої форми:

Вже
Час
Нас
Зве
Ще
Раз
Нас
Жде
Кров
Біль
Зов
Піль
Це
Я

**Бри́фінг** *(англ. brifing — інструктаж)* — коротка нарада для представників засобів масової інформації, видавничих структур, електронних ЗМІ. Під час такої зустрічі спеціально уповноважені особи викладають позицію офіційних осіб з певного питання або позицію, узгоджену між двома (кількома) сторонами в перебігу переговорів, засідань, конференцій тощо. Б. зазвичай стосується лише викладу інформації, а не тлумачення певних проблем, не має на меті давати відповідь на те чи інше питання. Іноді поширюються прес-релізи, які містять необхідні для журналістів, видавців та ін. учасників матеріали.

**Брошу́ра** *(франц. brochure, від brocher — зшивати)* — друкований твір обсягом не менше 5 і не більше 48 сторінок. В історії книговидання Б. стала попередницею журналів і газет. Тематика Б. найчастіше відображала актуальні політичні питання суспільного життя. Широко друкувалися й поширювалися Б. в добу Реформації, в часи англійської та Великої французької революцій. Наприкінці XIX — на початку XX ст. у формі Б. широко видавалася «народна книжка», до випуску якої в Україні докладали значних зусиль І. Франко, М. Драгоманов, М. Старицький, М. Комаров, Олена Пчілка, М. Павлик, Б. Грінченко, деякі видавці Києва, Одеси, Херсо-

на, Катеринослава, Львова, Коломиї та ін. міст. З революціонізацією суспільного життя на початку XX ст. у книговидавничій практиці спостерігається інтенсифікація дрібних популярних видань у вигляді «дощу брошур» (М. Рубакін). Форма Б. досить містка для пропаганди, роз'яснення важливих питань актуального політичного життя; крім того, є оптимальною формою книги в екстремальних умовах.

**Бува́льщина** — в народній творчості — коротке усне оповідання про випадок, що нібито стався насправді. Тематика Б. переважно побутова, часто мовиться про незвичайні події, спілкування людини з надприродними силами (відьмами, лісовиками, мавками, вовкулаками і т. п.). Б. опубліковано у збірниках «Українські народні перекази» П. Куліша (1847), «Малоросійські народні перекази та оповідання» М. Драгоманова (1876) та ін. У 1966 з'явилися «Цікаві бувальщини» в упорядкуванні І. Артемчука та Г. Григор'єва. У художній літературі Б. — різновид оповідання про незвичайні події з настановою на достовірність (твори М. Гоголя, О. Стороженка, Остапа Вишні та ін.).

**Будди́зм** *(санскр. Buddha — просвітлений, пробуджений)* — найдавніше релігійно-філософське вчення, що проповідує звільнення від страждань шляхом припинення бажань і досягнення «вищого просвітлення» — нірвани. Засновник Б. — Сідхартха (VI ст. до н. е.), котрий став Буддою («Просвітленим»). Вчення було реакцією на брахманську релігію, проголосило рівність усіх, незалежно від касти і стану. Згодом відбулося його зближення з індуїзмом. Б. завдяки ченцям-місіонерам поширився по всій Південно-Східній та Центральній Азії, охопивши частину Сибіру. На початку н. е. Б. розмежувався на дві великі гілки: хінаяну (мале колесо закону) та махаяну (велике колесо закону). Релігійно-філософська література Б. унікальна за масштабністю і різноманітністю. Вона включає твори мовою палі, санскриту, а також тібетською, китайською, японською та ін. Основне ядро палійської літератури — буддійський канон «Трипітака» («Три кошики вчень»), складений між V і III ст. до н. е. Він має три розділи: «Віная», «Сутта» і «Абхідгамма». Перший розділ — «Віная-пітака» — містить правила поведінки, обов'язкові для членів буддійської громади. В свою чергу, «Віная-пітака» складається з трьох частин: «Сутта-вібханга», «Кхандхака», «Парівара». Другий, найвідоміший, розділ «Трипітаки» — «Сутта-пітака». Ця частина канону містить у собі прозаїчні діалоги, віршовані уривки, легенди, афоризми. «Сутта-пітака» складається з п'яти частин (нікай). Особливе значення в літературно-художньому відношенні має п'ята частина — «Кхуддака-нікая». Її складають шедеври буддійської прози і поезії (15 самостійних творів). Найвизначнішими з них ва-

жаються «Дгаммапада», «Сутта-ніпата» і «Джатаки». «Дгаммапада» — одна з найпопулярніших книг у країнах поширення Б. Вона містить 423 вірші-афоризми, розділена на 26 глав. Основні теми цих віршів — добро і зло, старість і смерть, мудрість, щастя. «Сутта-ніпата» — одна з найдавніших частин канону. Ця книга описує епізоди з життя Будди, його проповіді про подолання егоцентризму, захланності, ненависті. «Джатаки» — це зібрання майже 550 оповідань, легенд, казок про попередні існування Будди. Це найбільш сюжетна частина «Трипітаки», в якій помітний сильний вплив фольклору. Кожне оповідання в «Джатаках» починається із вступу, де повідомляється про обставини життя Будди, які змусили його розповісти наступну історію про переродження. В оповіданнях використані традиційні для індійської літератури прийоми: поєднання віршів і прози, обрамлення, участь тварин, що говорять і діють, як люди. Третій, останній, розділ буддійського канону, складає «Абхідгамма-пітака», у якому у метафізичному та етико-психологічному ракурсах розглядається проблема дгамми. «Абхідгамма-пітака» складається з семи трактатів, у яких порушуються ті чи інші проблеми буддійської філософії. Іноді в канон мовою палі включають «Малінда-паньго» («Питання царя Малінди») — шедевр індійської прози. Це діалог між буддійським наставником Нагасеною і грецьким царем Менадром, який правив у долині Гангу в II ст. до н. е. З початку н. е. мовою буддійської літератури став санскрит. Канонічна література на санскриті відома недостатньо і представлена найчастіше у фрагментах («Махавасту», «Лалітавастара»). До найдавніших санскритських текстів належить «Аштасахасріка-праджнянараміта» («Вісім тисяч строф про досконалу мудрість») — приблизно І ст. до н. е., де йдеться про містичні духовні досконалості бодхісатви. У центрі буддійської санскритської літератури стоїть ім'я Ашвагхоші (II ст. н. е.), автора поем «Саундарананда» та «Будхачаріта». До IV ст. н. е. належить творчість Ар'яршури, автора «Джатакамали». Особливістю буддійського вчення є його практична спрямованість. Б. висунув як центральну проблему буття особистості. Основний зміст буддійських книг — практична доктрина «спасіння» або «звільнення». Вона викладена у вченні про «чотири шляхетні істини»: існує страждання (дукхка), причина страждань (трішна), стан звільнення від страждань (нірвана) і шлях, що веде до звільнення (марга). Б. приймає концентрацію переродження (сансара). Смерть — не кара, не трагедія і не звільнення, а перехід до нового життя. Б. заперечує існування душі як незмінної духовної сутності. Б. справив великий вплив на літературу, мистецтво країн Далекого Сходу та Південно-Східної Азії. В середні віки через літературні контакти Б. впливав на культу-

ру народів Сибіру, Середньої Азії, арабських країн. Деякі буддійські за походженням легенди стають відомими в Європі, в т. ч. і в Русі («Повість про Варлаама і Йоасафа»). У XIX—XX ст. вплив Б. на літературний процес відчувається не лише в тих країнах, де він став важливим елементом національної культури, але і в творчості деяких письменників та ідеологів Заходу. Буддійська філософія змінюваності, згідно з якою життя — не що інше, як низка проявів, становлень і знищень, — зародок еволюціонізму А. Бергсона («Енергія духу»). Вчення Будди про карму перегукується з «волею» А. Шопенгауера, теорія Я Нагасени нагадує висновки Д. Юма. Вплив Б. відчутний у творчості Г. Гессе, Б. Брехта, Л. Толстого, Ф. Тютчева, К. Бальмонта, М. Реріха. Б. справив певний вплив і на українську літературу. Найяскравіше це виявилось у творчості І. Франка (дисертація «Варлаам і Йоасаф», переклади із «Сутта-ніпати», «Мара і Будда», «Багач і мудрець», «Пісня про правду і неправду»), переробки з «Дхаммапади» у збірнику «Мій Ізмарагд», буддійські мотиви у «Зів'ялому листі»). Буддійські впливи (Будда, нірвана, карма) відчутні у поезіях П. Карманського («Просвічення Сідартха»), Б. Лепкого («Світів бездонні океани»), поетів-символістів, Яра Славутича («Ганга»), у повістях О. Бердника («Чаша Амріти», «Вогнесміх»). Деякі тексти Б. у перекладі П. Ріттера («Дгаммапада», «Сутта-ніпата», «Джатаки» та ін.) опубліковані у виданні «Голоси стародавньої Індії» (К., 1982).

**Буди́телі** *(чеськ. buditel — той, хто пробуджує)* — діячі чеського та словацького національно-визвольного руху кінця XVIII — початку XIX ст. (Й. Добровський, Ю. Палацький, П. Шафарик, В. Ганка, Я. Коллар та ін.), засновники ряду культурних та наукових товариств («Чеський музей», «Чеська матиця» та ін.). Мали свою періодику, поетизували героїчне минуле задля пробудження національної свідомості («Краледвірський рукопис», «Зеленогорський рукопис»), оригінальні твори («Татранська муза з лірою слов'янською» П. Шафарика, «Дочка Слави» Я. Коллара) тощо, організовували Слов'янський з'їзд і т. п. Цим терміном називають також діячів болгарського національного відродження (1762—1853) — П. Хилендарського, С. Врачанського, Н. Герова та ін. Діячі українського національного відродження зазнали впливу власне чеських та словацьких Б., що спонукало до утворення «Руської трійці», товариств «Літературна спілка Пряшівська», «Товариство Василя Великого», до видання календарів, збірників, альманахів, газет та часописів, підручників (О. Духнович, А. Добрянський, О. Павлович, А. Кралицький, О. Митрак та ін.). Б. Пряшівщини та Закарпаття, виступаючи проти латинізації українства, збираючи та публікуючи фольклор, мало звертали увагу на духовні потре-

би свого народу, нав'язували йому штучне «язичіє», орієнтувалися на російських слов'янофілів, сприяли поширенню москвофільства. У творчості закарпатських Б. не виробилось органічного стилю, натомість запанувала еклектика різноманітних літературних напрямів і течій.

**«Бу́дні»** — збірник українських перекладів світової літератури, зокрема творів А. Чехова, А. Доде, Г. де Мопассана, Марії Конопніцької, А. Міксата та ін. Вийшов у Києві 1917.

**«Буду́чність»** — літературно-науковий ілюстрований часопис, виходив у Львові (1909—10) за редакцією М. Венгжина, надавав свої сторінки Христі Алчевській, Олександру Олесю, Наталі Кобринській, «молодомузівцям». Один із номерів вийшов під назвою «Будучина» за редакцією Христі Алчевської.

**Букіністи́чна** *(франц. bouquiniste — торговець старими книгами)* **кни́га** — стара книга, яка з погляду бібліофіла чи фахівця літератури має неперебутню цінність, перетворюється на предмет книжкової торгівлі. Б. к. називають також антикварну книгу, яка публікувалася до середини XIX ст. і збереглася у незначній кількості примірників, що називаються раритетами. Серед них особливе місце посідають інкунабули, палеотипи, а насамперед — рукописи, стародруки тощо.

**«Буковина́»** — українська громадсько-культурна газета, орган буковинських народовців. Виходила в Чернівцях заходом товариства «Руська бесіда» протягом 1885—1910: спочатку двічі на місяць, 1892—95 — як тижневик, 1895—97 — чотири рази на тиждень, згодом — тричі на тиждень. Протягом 1911—12 не виходила. Два роки функціонувала під назвою «Нова Буковина». 1915—18 під відновленою назвою виходила у Відні. Спочатку видавалася як «Часопись політична і наукова для народу руського», згодом — «орган української поступової партії», останні роки — орган «Союзу українських послів на Буковині». Основним завданням ставила відображення життя, громадсько-культурного розвитку українців Буковини як частини українського народу. Відстоювала інтереси різних верств населення краю, їх конституційні права, духовні устремління, утверджувала ідеї національної єдності буковинців, закарпатців, галичан і наддніпрянських українців. Важливу роль у становленні і функціонуванні часопису відіграли письменники, літературні критики, вчені: Ю. Федькович, який був першим її редактором (1885—88), публіцист, один з активних авторів І. Тимінський, педагог-літератор, один з редакторів «Б.» О. Попович; а також — П. Кирчів, С. Дашкевич. На новий рівень «Б.» підніс О. Маковей, об'єднавши навколо видання талановитих митців (Ольга Кобилянська, Д. Лукіянович, С. Яричевський, Т. Галіп, Євгенія Ярошинська, І. Карбулицький, С. Канюк та ін.). У газеті друкувалися його оповідан-

ня «Клопоти Савчихи», «Вуйко Дорко», цикл іронічно-саркастичних віршів «Подорож до Києва», десятки літературно-критичних нарисів про Ольгу Кобилянську, І. Франка, А. Чайковського та ін. Регулярно газета вела рубрику «З життя», під якою у дотепній гумористичній формі висвітлювалися наболілі громадсько-культурні питання. О. Маковей перетворив «Б.» наполовину в літературний часопис. Завдяки йому тут вперше надруковано повість Ольги Кобилянської «Царівна». Традиції Ю. Федьковича й О. Маковея продовжив Л. Турбацький, який очолював «Б.» у 1898—99. Йому належали розвідка «Іван Франко» (1898), оцінки «Літературно-наукового вісника», творів Ольги Кобилянської. З «Б.» тісно співпрацювали І. Крушельницький, О. Луцький, А. Кримський, Б. Грінченко, Я. Весоловський, В. Щурат, С. Смаль-Стоцький. Серед надбань «Б.» — виступи О. Кониського, В. Самійленка, Марка Черемшини, Г. Хоткевича, переклади творів багатьох зарубіжних письменників (О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Горького, Марка Твена, Р. Бернса, Е. Золя та ін.). У перекладі В. Сімовича «Б.» надрукувала роман Л. Толстого «Воскресение» («Відродження»). Знайомила своїх читачів із творами різних художніх напрямів, у т. ч. модерністських (О. Луцький, Б. Лепкий, П. Карманський та ін.). З приводу тих чи інших публікацій «Б.» зав'язувалися дискусії, у яких брали участь М. Драгоманов, О. Маковей, І. Франко, Леся Українка. Тут дебютували Д. Загул та В. Кобилянський («Нова Буковина», 1913). «Б.» мала літературно-наукові додатки — два випуски збірника «Зерна» (1887—88), тижневик «Неділя» (1895).

**«Букови́нська зоря́»** — перший український часопис, що виходив на Буковині 1870—71, писаний штучною церковнослов'янською мовою. Видавцем «Б. з.» був І. Глібовецький, авторський колектив складали С. Воробкевич, І. Мартинович та ін.

**«Букови́нський альмана́х»** — літературно-художній і публіцистичний збірник, виданий у Чернівцях 1885 в пам'ять десятилітнього існування товариства українських студентів «Союз», заснованого при товаристві «Руська бесіда». Члени «Союзу» повинні були, посівши «поважне місце в суспільності», завжди і всюди виступати на захист прав свого народу, підтримувати розвиток його мови і культури. Огляд діяльності «Союзу» подано у вступному слові альманаху. Художній матеріал згруповано у двох розділах («Поезія» і «Проза»), в яких надруковано історичну поему С. Воробкевича (під псевдонімом Данило Млака) «Тиміш Хмельницький», цикли патріотичних і ліричних віршів О. Кониського («До руської молодіжі», «Мати», «Смерть ватажка перехожих»), П. Куліша («З підгір'я», «Кобзарський заповіт» та ін.), В. Масляка («Шумка», «Свята», «Чабаниця» та ін.), К. Усти-

яновича («На склоні літ»), кілька поезій Т. Блонського та І. Пасічинського. Проза репрезентована легендою М. Костомарова «Сорок літ», романтичною повістю Ю. Федьковича «Лелії могила, або Довбушів скарб», ескізом з життя О. Кониського «Кохання востаннє» (підписаним криптонімом О. Я.), оповіданням К. Устияновича «Між добрими людьми», новелою на тлі історичних подій 1846 «Карпатський гончар» (підписана Петро П.). Надрукована також розвідка К. Ганкевича «Естетичне значення і символіка барв». У доборі творів спостерігалася тенденція до культурної співпраці Буковини з Галичиною і Наддніпрянською Україною, про що в алегоричній формі говорить П. Куліш у вірші «З підгір'я».

**«Букови́нський журна́л»** — громадсько-політичний, літературно-мистецький і науково-освітній часопис, видається у Чернівцях з 1992. Вперше в Україні опублікував низку творів художньої літератури і документалістики, заборонених в часи тоталітаризму: «Апостол черні» Ольги Кобилянської, антимосквофільську статтю «Щоб не було запізно» Ю. Федьковича, автографи віршів О. Ольжича, мемуари громадських і політичних діячів Буковини О. Поповича, Т. Галіпи. Всебічно відображає літературний процес в області, знайомить із найяскравішими набутками сучасного українського письменства. Поетичний розділ «Бж.» репрезентують імена Т. Мельничука, В. Голобородька, Віри Вовк, М. Івасюка, В. Колодія, В. Вознюка, В. Кожелянка та ін., прозу — роман Галини Тарасюк «Смерть — сестра моєї самотності», повість М. Лазарука «Птах самотній», новели Я. Лижника, Й. Бурга та ін. Розмаїтим є розділ історії. Поряд з іменами відомих вітчизняних дослідників історії України О. Романця, Б. Тимощука, О. Масана, О. Добржанського представлені науковці зарубіжжя: Ю. Книш (Канада), Е. Турчинський (Німеччина), М. Чередарек (Румунія), К. Філешко (Польща). Інші розділи журналу — «Наш вернісаж», «Есеї», «Наші публікації», «Літературознавство», «Імена».

**Буко́ліка** *(грец. bukolikos — пастуший, сільський)* — жанр античної поезії, в якому мовилося про вільне, безтурботне, щасливе життя на селі. Започаткований в Елладі (Феокрит, III ст. до н. е.), він розвинувся у творчості Мосха (II ст. до н. е.), Вергілія (I. ст. до н. е.) та ін., у романі Лонга «Дафніс і Хлоя». За основу Б. правили народні пісні сицилійських пастухів на честь Діоніса. Б. була відроджена в добу Ренесансу (Т. Тассо, Саннадзаро та ін.). Відлуння буколічних мотивів спостерігаються і в українській поезії XVIII ст., зокрема у творчості Г. Сковороди («О селянський милий, любий мій покою...»). Б. має різновиди: пастораль, еклога, ідилія тощо, наявні у доробку багатьох ліриків. Особливої уваги нада-

вали їй «неокласики» (М. Зеров, М. Рильський та ін.). Цікаві приклади Б. лишив у своїй поетичній спадщині В. Мисик:

Що ж, запрягай корівок, Трохиме, пора вирушати!
Хмар порідшало, тільки на грецькому темно ще.
Як же
Всім ці дощі увірились! Стерні давно потонули
В буйній отаві. Над шандрою бджоли дзвенять на осонні.
Копи давно посіріли й приплюскли, зерно проростає —
Важко й навильник тепер од землі одірвати! А потім
Довго-довго корови везуть невисоку гарбичку
До слободи, що далеко темніє садками [...].

**Бульва́рна** *(франц. boulevard — міський вал)* **літерату́ра** — псевдохудожні літературні твори про злочинців, любовні пригоди тощо, розраховані на невибагливий читацький смак.

**«Буржуа́зне літературозна́вство»** — псевдотермін, яким за радянських часів позначали праці вчених, що жили в «буржуазному суспільстві». Широко застосовувався з 20-х до 80-х XX ст. у компартійних документах та історико-літературознавчих працях, написаних з класових позицій, несумісних із художньою специфікою мистецтва.

**Буримé** *(франц. bouts — кінці, закінчення і rimés — римовані)* — вірш, створений за заздалегідь заданими римами, котрі не дозволяється переставляти або змінювати. Вони мають пов'язуватися певним сюжетом. Так, І. Качуровський запропонував М. Фішбейну написати сонет за таким рядом рим: крижні — анахорет — портрет — дивовижні — стрижні — скаред — вперед — тижні — клумб — Колумб — мавзолеї — Сірко — молоко — алеї. Сонет під назвою «Анахорет» мав нарешті такий вигляд:

Мене дратують люди, вівці, крижні,
Цапи й вовки: я єсмь АНАХОРЕТ, —
Мене дратує навіть чийсь портрет,
Чиїсь слова — нехай і дивовижні.
Я на цьому самітницькому стрижні
Не знаю ані добрих, ні скаред:
Все марнота марнот. Мене вперед
Несуть мої анахоретські тижні.
Ні гомону, ні стін, ні тумб, ні клумб —
Заїхати б подалі, ніж Колумб,
Не чути про вождів у мавзолеї.
Хай не для мене гавкає Сірко.
Мені самотньо пити молоко
У затінку німотної алеї.

Б. як версифікаційна гра постав у Франції на початку XVII ст., перетворюючись на предмет змагання вправних та дотепних віршувальників.

**Бурла́цькі пісні́** — тематична група станових (суспільно-побутових) пісень, мотиви яких відображають умови життя і праці бурлаків — людей-заробітчан без постійної роботи і постійного місця проживання. Мандрівне заробітчанство набуло особливого поширення з посиленням кріпацтва, від якого тікали селяни, та з розвитком промисловості й транспорту у XIX ст., які все більше потребували найманої праці. Бурлаками найчастіше ставали соціально незахищені люди — сироти, позбавлені домашнього осідку, переслідувані владою, кріпаки-втікачі тощо. Тому Б. п. ідейно-тематичним змістом тісно пов'язані з чумацькими, наймитськими, сирітськими, строкарськими, емігрантськими, робітничими і навіть рекрутськими. У станових піснях цього спектра слова «бурлак», «чумак», «приймак» та ін. взаємозамінні, що свідчить про певну умовність виділення бурлацьких пісень в окрему групу. Тому фольклористи їх об'єднують з наймитськими та заробітчанськими піснями (Наймитські та заробітчанські пісні — К., 1975).

**Бурле́ск** *(італ. burlesco, від burla — жарт)* — вид комічної, пародійної поезії та драматургії, генетично пов'язаний із народною сміховою культурою, акцентований на свідомій невідповідності між змістом і формою. Найраннішим прикладом Б. вважається «Батрахоміомахія» — сутичка жаб і мишей, пойменованих за аналогією до персонажів «Іліади» Гомера. Б. набув популярності у європейських літературах XVII—XVIII ст., передусім у зв'язку з тенденцією пародіювання «Енеїди» римського поета Вергілія (70—19 до н. е.), започаткованою французьким поетом П. Скарроном. В Україні Б. найповніше розкрився у героїчній поемі І. Котляревського «Енеїда» (1798—1809; повне видання — 1842) і досить часто пов'язувався з «Вергілієвою "Енеїдою"», вивернутою навспак» російського поета М. Осипова, яка писалася в ті ж роки (1791—1808), хоч І. Котляревський мав власні творчі джерела, відсутні в російській літературі, спирався на традиції низового бароко, досвід мандрівних дяків, школярів-«бакалярів», на власне бурлескні жанри (різдвяні, великодні, «нищенські» вірші, шкільну драму, інтермедії, вертеп тощо), поєднуючи їх із набутками європейської бурлескної культури. Водночас І. Котляревський відійшов від «двотекстовості» П. Скаррона, А. Блюмауера чи М. Осипова, взалежненої від Вергілієвого твору до семантичної автономної однотекстовості, в якій усувалася присутність Вергілія. Головним чинником тут вважається національна руїна, знищення Запорозької Січі, асоційоване з трагедією Трої. Сміхова культура допомогла українству вижити, тому вона, набувши бурлескних ознак, поширилась у новій українській літературі (П. Гулак-Артемовський, П. Білецький-Носенко, М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, Л. Глібов, С. Руданський та ін.). Досвідом

бурлеску переймалися не тільки гумористи і сатирики наступних творчих поколінь (Остап Вишня, В. Чечвянський, Ю. Вухналь, Порфирій Горотак — псевдонім Юрія Клена та Л. Мосендза та ін.), а й представники авангардистських течій, починаючи від кверофутуризму, проголошеного М. Семенком, до сьогоденних неоавангардистів, відомих під назвами «Бу-Ба-Бу» («Бурлеск-Балаган-Буфонада»), «ЛуГоСад» та ін., які використовують з традиційного надбання Б. передусім епатаційний, пародійно знижений тон, вказуючи на невідповідність застарілих суспільних та літературних цінностей новій історичній ситуації.

**«Бу́ря і на́тиск» («Sturm und Drang»)** — літературний рух 70-х — початку 80-х XVIII ст. у Німеччині, зумовлений бурхливим несприйняттям канонів класицизму та Просвітництва з їхнім культом розуму. Названий за однойменною драмою Ф.-М. Клінгера. Франкфурт, Страсбург і Геттінген — осередки «Б. і н.», що найвиразніше позначився на творчості Й.-Г. Гердера, Ф.-М. Клінгера, Ф. Мюллера, молодого Й.-В. Гете, Г.-А. Боргера, молодого Ф. Шиллера та ін., які вважали себе «буремними геніями», «штюрмерами», оновлювачами німецької літератури та культури. Й.-Г. Гердер обґрунтував естетичну та етичну програму цього руху (історизм мислення, самобутність кожного народу, народність мистецтва, увага до фольклору), що мала великий вплив на національне відродження слов'янських народів, зокрема й українського, живленого переосмислюваною енергією «Б. і н.».

**Бутафо́рія** *(італ. buttafuori, букв. — викидай геть)* — копії справжніх речей (дерев, меблів, посуду, зброї та ін.), зроблені для сцени з легкого і дешевого матеріалу. Б. у переносному значенні — щось показне, несправжнє як елемент художнього зображення у сатиричному чи гротескному творі.

**Буфона́да** *(італ. buffonata — блазенство)* — комедійна манера гри актора, в якій використовуються засоби надмірного комізму, окарикатурення персонажів, ситуацій; вистава, побудована в такій манері виконання. Елементи Б. використовували скоморохи, мандрівні дяки в інтермедіях, колядники у вертепному дійстві. Б. широко використовується в цирку, переважно в клоунаді комiками-буфами. У літературі елементи Б. наявні у творах гумористів та сатириків — в «Енеїді» І. Котляревського, у прозових і драматичних гумористично-сатиричних творах Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Т. Шевченка (картина «генерального мордобитія» в поемі «Сон»), І. Франка, Леся Мартовича та ін. Буфонадною п'єсою є гротескна «фантазія-сатира» В. Самійленка «У Гайхан-бея» (1912), а також його поема «Спритний ченчик» (1924), в якій буфонадними засобами зображено, як душа упокоєного більшовицького «ченця», що «прожив між

нами тільки п'ятдесят чотири літа» (йдеться про В. Леніна, 1870—1924), всупереч «декрету» про великого грішника і волі «Сан-Педро на воротях раю» все-таки вскакує туди на спині окульбаченої черниці, бо за «декретом» до раю дозволено було в'їжджати тільки вершникам. «Спритний ченчик» і в цій ситуації знайшов вихід, запропонувавши розгубленій праведниці:

Тільки прошу задубити
Аж на голову спідницю,
Щоб не міг пізнати з тварі
В вас не шкапу, а черницю.
Та вихайте більше задом,
Ржіть, підскакуйте тим часом
І старайтесь повертатись
До портьєра заднім фасом...

Таке окарикатурення будується на принципах гротеску у буфонадному творі. Елементи Б. майстерно використав у своїх комедіях «Отак загинув Гуска», «Мина Мазайло» М. Куліш.

**«Буяння»** — літературний журнал, виданий 1921 у Кам'янці-Подільському лише одним числом. Тут були надруковані твори І. Кулика (псевдоніми — Р. Ролінато, Р. Роленко), вірші та поема «Жовтень» І. Дніпровського та ін., дебютував також М. Хмара (М. Драй-Хмара), вміщені рецензії на журнал «Шляхи мистецтва» та збірник «Жовтень».

# В

**«В борні»** — підпільно видана збірка пісень УПА. Вийшла у середині 40-х (час і місце видання не зазначені), як відбиток машинописного тексту. На титульній сторінці — геральдика організації ОУН та прапор з тризубом. Містить вірші-пісні «Гімн українських націоналістів» («Ми зродились із крові народу»), «Марш українських націоналістів» («Родились ми великої години»), «Юнацький марш» («Чуєш, сурми грають»), «Ми, українські партизани», «Марш закарпатських січовиків» («В Карпатах жаль і сум настав»), «В Закарпатті радість стала», «Українська пісне, загрими», «Грими, грими, могуча пісне» та ін. Подані лише тексти (без мелодій), автори віршів і музики не зазначені. Однак відомо, що текст «Гімну українських націоналістів» належить О. Бабієві, вірш «Грими, грими, могуча пісне» — це перероблений, доповнений новими строфами, новим змістом варіант тексту Д. Загула. Вірш «Українська пісне, загрими» написав С. Яричевський (музика Й. Кижакевича).

**Вага́нти** *(лат. vagantes — мандрівники)* — мандрівні ченці, школярі, студенти Західної Європи XII—XIII ст. — автори вільнодумної, почасти баламутної, життєлюбної, далекої від аскетичних ідеалів ортодоксальної церкви, подеколи гостро сатиричної лірики. Тісно пов'язані з традиціями вченої латинської поезії Каролінзького відродження, вони сміливіше стали на шлях світської літератури, зважилися навіть пародіювати канонічні тексти та католицькі ритуали («Євангеліє від Марка Срібла»), епатувати клерикальний культ («Всенайп'яніша літургія»). Найбільшим здобутком поезії В., крім «Кембриджських пісень», творів В. Шатильонського (прибл. 1135—1200), вважається знаменита «Carmina burana» (складена на початку XIII ст.) — збірка латинських віршів — як ліричних, еротичних, так і дидактичних та сатиричних, видана 1847 Й.-А. Шмеллером. В Україні в добу бароко подібну роль виконували мандрівні дяки.

**Валу́євський циркуля́р** — таємне розпорядження російського уряду від 20 липня 1863 про заборону друкування книг українською мовою. Автором був міністр внутрішніх справ Російської імперії П. Валуєв, відомий своїми антиукраїнськими поглядами. В. ц. значною мірою інспірований російськими політичними колами, публіцистами, які звинувачували (часто під впливом польської шовіністичної преси) українські національно-культурні сили у революційній пропаганді, політичному сепаратизмі, зв'язках з польським повстанням, в намаганнях створити «окрему» літературу, у «передражнюванні» народної, тобто російської, мови. Зсилаючись на те, ніби «більшість малоросів самі доводять, що ніякої малоросійської мови не було, нема й бути не може і що наріччя їх, вживане простолюддям, є та сама російська мова, тільки зіпсована впливом на неї Польщі», В. ц. заборонив друкувати українською мовою шкільні підручники, науково-популярні праці, релігійні видання, що спричинило закриття недільних шкіл, переслідування діячів освіти і культури. Дозволялося друкувати лише твори художньої літератури, які піддавалися жорсткій цензурі. Навіть у середовищі російського імперського чиновництва В. ц. не мав одностайного схвалення. Наступним етапом дискримінації українського друку став Емський указ («Указ Юзефовича») 1876.

**ВАПЛІТЕ́ (Ві́льна акаде́мія пролета́рської літерату́ри)** — письменницька організація, яка існувала у Харкові 1926—28. Виникла внаслідок розпаду спілки «Гарт», у якій ще 1925 утворилася група М. Хвильового «Урбіно», котра вбачала головне своє завдання у вдосконаленні художньої майстерності. На основі цієї групи і сформувалася В. з орієнтацією на європейський рівень літератури, з відмовою від масовізму. Склад керівних органів В. змінювався, але фактично

організацію очолював М. Хвильовий. У листопаді 1926 на загальних річних зборах було обрано новий склад президії. Президентом став М. Куліш, заступником — М. Яловий, секретарем — А. Любченко. Контрольну Раду склали О. Досвітній, Г. Епік, О. Слісаренко. На початку 1927 до В. входило 25 осіб: В. Вражливий, О. Громів, І. Дніпровський, О. Довженко, О. Досвітній, Г. Епік, П. Іванов, М. Йогансен, Л. Квітко, Г. Коцюба, О. Копиленко, М. Куліш, А. Лейтес, А. Любченко, М. Майський, П. Панч, І. Сенченко, О. Слісаренко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, Д. Фельдман, М. Хвильовий, М. Яловий, Ю. Яновський. Позиції М. Хвильового та «ваплітян», заявлені під час дискусії 1925—28, були піддані дискредитації у виступах компартійних лідерів (Й. Сталін, В. Чубар, Ф. Таран, Л. Каганович, Г. Петровський, А. Хвиля та ін.), партійних документах («Тези ЦК КП(б)У про підсумки українізації», червень 1926, постанова «Політика партії в справі української художньої літератури», 1927). Можливо, з тактичних міркувань В. виключила з організації М. Хвильового, М. Ялового та О. Досвітнього, а на своїх загальних річних зборах у листопаді 1927 обрала до президії М. Куліша, А. Любченка, О. Слісаренка. Однак і це суттєво не допомогло: внаслідок ідеологічних переслідувань 28 січня 1928 В. оголосила про саморозпуск.

**«Ваплітé»** — літературно-художній двомісячник письменницької організації Вільна академія пролетарської літератури. Виходив у Харкові. Редакційна колегія: М. Йогансен, М. Куліш, І. Сенченко, О. Слісаренко, П. Тичина. Під назвою «В.» вийшов перший зошит (1926), де було вміщено статті «До розвитку письменницьких сил» О. Досвітнього, «В боротьбі за пролетарську естетику» О. Слісаренка, «До проблеми образотворчого мистецтва» О. Довженка, «Аналіза одного журнального оповідання» М. Йогансена, «Путі письменницькі» А. Лейтеса, «Перегруповання революційних французьких письменників» В. Сержа, а також «Статут ВАПЛІТЕ». Таку ж назву мав і альманах (1926), який містив поезії П. Тичини, В. Сосюри, Ю. Яновського, М. Бажана, М. Йогансена, прозові твори О. Досвітнього, В. Вражливого, П. Панча, О. Слісаренка, Гео Шкурупія, Г. Епіка, П. Іванова. На його сторінках з'являлася оригінальна й перекладна поезія з турецької, єврейської та ін. мов, проза у таких яскравих зразках, як оповідання «Заради неї» І. Дніпровського, «Байгород» Ю. Яновського, «Восени» Г. Епіка, «Вальдшнепи» М. Хвильового (перша частина). Постійно публікував полемічні статті М. Хвильового («Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів», «Одвертий лист до Володимира Коряка»), М. Куліша («Критика чи прокурорський допит»), П. Христюка («Розпеченим пером»), у яких було заявлено по-

зиції авторів у дискусії 1925—28. Шостий номер мав вийти 5 січня 1928, де друкувалися друга частина «Вальдшнепів» М. Хвильового, оповідання І. Дніпровського, О. Досвітнього, поезії Г. Коляди, В. Еллана (Блакитного), статті І. Немоловського, І. Сенченка, Г. Юри. Та саме через «Вальдшнепів» номер на світ не з'явився, його було конфісковано, а журнал заборонено.

**Вар'єте́** *(франц. variété — розмаїття)* — театр легкого жанру або театральні вистави, в яких поєднано компоненти театрального, літературного, музичного, естрадного та циркового мистецтва.

**Варіа́нти** *(лат. varians — мінливий)* **те́ксту** — у широкому розумінні — текстові відмінності між автографами, копіями, списками чи друкованими виданнями одного і того ж твору. У вужчому значенні — видозміни тексту внаслідок його виконання (приміром, сценічного) чи переписування (різні списки «Києво-Печерського патерика») тощо. У сучасній літературній практиці найбільш поширений перший приклад, в якому найчастіше виявляються авторські правки, спрямовані на зміну якості художнього твору, поліпшення його і т. п., як, наприклад, у сонеті «Pro domo» М. Зерова:

Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.

У первісному варіанті цей тривірш мав дещо відмінний вигляд:

Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, Україно, дорога.

Заміна слова «Україно» на слово «поезіє» значно змінила зміст сонета, первісна назва якого — «Молода Україна» — теж була досить промовиста та суголосна пафосові «розстріляного відродження». Часто трапляється, що кінцевий варіант художнього твору визначається не волею автора, а сторонніми, не завжди сприятливими чинниками. Так, чимало текстів П. Тичини зазнали далеко не кращих змін під тиском більшовицької критики, як, наприклад, милозвучні рядки «О панно Інно, панно Інно...», що публікувалися у спотвореному, безбарвному вигляді в радянських виданнях: «О люба Інно, ніжна Інно...», оскільки тогочасна критика вбачала у слові «панно» негативний зміст.

**Варіа́ція** *(лат. variatio — зміна)* — повторення теми чи мотиву якогось твору у дещо зміненому вигляді при збереженні основного змісту. Так, М. Рильський написав вірш «Варіації» за мотивом вірша «Наша хатка» М. Коцюбинського, зберігши і розмір, і ритм зразка.

**«Ва́тра»** — літературно-художній, науково-публіцистичний збірник, виданий В. Лукичем у Стрию з нагоди 25-ї річниці від дня смерті Т. Шевченка і 25-річчя літературної діяльності Ю. Федьковича. «В.» мала засвідчити єдність і взаємодоповнюваність літературного процесу на українських землях, розділених кордонами. Літературу й наукову думку Наддніпрянської України представляють оповідання «Два брати» І. Нечуя-Левицького, «А все Пречиста!» Д. Мордовця, «Січовик» О. Кониського, «Лови» Панаса Мирного, вірші М. Старицького, П. Куліша, В. Самійленка, публіцистичні твори М. Драгоманова, М. Костомарова та ін. Надрукована стаття В. Лукича «До життєпису Шевченка», його ж інформація про стереотипне женевське видання «Кобзаря» (1878), «З поточного літературного життя в Галичині та на Буковині»; подані твори Ю. Федьковича («Нова Січ», «Сторожа на Русі»), С. Воробкевича («Буковинська ідилія», «Над Прутом у лузі хатчина стоїть»), І. Франка (оповідання «Місія», статті, рецензії), сонети Уляни Кравченко, публіцистика О. Барвінського, О. Огоновського та ін. З публіцистичних праць виділяється нарис «Угорська Русь» В. Лукича, багатий фактичним матеріалом, роздумами про долю нашого народу в Закарпатській Україні. І. Франко у статті «Українська альманахова література» (1887) зауважував, що зміст «В.» не подібний до тих видань, що їх видавали львівські народовці у 80-ті: «зустрічаємо тут думки значно свіжіші і менш залежні від правил шкільної естетики, ніж у львівських виданнях». Мається на увазі ширший погляд на світ, громадсько-культурне, мистецьке життя «В.» на противагу деяким виступам «Зорі», що не допустила до друку окремі твори І. Франка, М. Драгоманова. Заслуга «В.» у тому, що вона пропагувала народну мову, орієнтувала письменників на живе духовне джерело, спільне для єдиного народу, який жив під різними режимами, але відчував свою кровну спорідненість.

**Ве́ди** *(санскр., букв. — священне знання)*, або **Веди́чна літерату́ра**, — давні пам'ятки індоєвропейської словесності, створювані впродовж II—I тис. до н. е. У точному значенні слова В. — чотири збірники (Рігведа, Самведа, Яджурведа, Атхарваведа), які містять космогонічні міфи, офірні формули, ритуальні дійства, а головне — концепцію світотворення, яка перегукується з багатьма збереженими фрагментами протоукраїнського світобачення. На основі В. пізніше виникають трактати-коментарі (брахмани). Найвищим досягненням В. вважаються філософські твори у віршах та прозі (араньякі та упанішади). Чимало ведичних сюжетів підтверджуються смисловим кодуванням, збереженим у курганах, розкиданих на теренах України, зокрема в її лісостепових та степових ареалах. М. Драгоманов знаходив аналогії між В. та українськими колядками, Леся Українка перекладала мотиви ведійської доби.

Деякі В. з'явилися окремим виданням «Голоси Стародавньої Індії» (К., 1982) у перекладі українською мовою П. Ріттера.

**«Ве́жа»** — літературний журнал, видається у Кіровограді з 1995 за редакцією В. Панченка, нині — Л. Куценка. Засновники — Кіровоградська обласна організація СПУ та Кіровоградська обласна організація Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка. Друкує твори українських класиків (Т. Шевченко, М. Євшан) і сучасників (О. Жовна, П. Селецький), наукові розвідки Наталі Полонської-Василенко, Г. Клочека тощо.

**«Ве́лесова кни́га»** — найдавніша гіпотетична писемна пам'ятка праукраїнської доби докириличного періоду, названа за іменем язичницького бога скотарства і творчості — Велеса; збірник язичницьких епічних творів, що з'явився, очевидно, у Західному Поліссі у IX ст. «В. к.» була написана абеткою з 27 літер, в якій поряд з грецькими літерами було дев'ять слов'янських. Ймовірно, у ній використаний один із варіантів києворуської абетки, що стала основою слов'янського алфавіту, впорядкованого 863 запрошеними із Візантії до Великоморавської держави Кирилом (Костянтином) та Методієм (Мефодієм). Пам'ятка дійшла до початку XX ст. на 38 дубових (інша версія — березових), скріплюваних ремінцем дощечках завтовшки до одного сантиметра та площею 38×22 см. Знайдена 1919 полковником білої гвардії А. Ізенбеком у маєтку Великий Бурлук на Харківщині, вона пізніше разом з ним опинилася в Бельгії, де була втрачена під час Другої світової війни. Зберігся лише її варіант, переписаний шанувальником старовини Ю. Миролюбовим, частково опублікований в американському журналі російських емігрантів «Жар-птица» (1957—59). Текст, вперше адаптований до сучасної української мови (переклад А. Кирпича), з'явився у гаазькому видавництві «Млин» (1968) та в «Календарі канадійського фармера» (1970), згодом фрагментарно передрукований у київському часописі «Дніпро» (1990. — Ч. 4). Повний текст «В. к.» друкувався у «Трудах отдела древнерусской литературы Института русской литературы» (Пушкинский дом). — Ленинград, 1990. — Т. 43. В газеті «Русь Київська» (1994. — Ч. 1—3) було опубліковано ритмізований переклад повного тексту «В. к.». Еквіритмічний переклад здійснив ужгородський філолог Б. Яценко (1995). Пам'ятка обґрунтовувала концепції походження слов'ян, передусім праукраїнців від Карпат до Дніпра: дві племінні спільноти на чолі з древлянами та полянами, спільнослов'янська єдність, зокрема з чехами. Створена перед прийняттям християнства, вона намагалася сконсолідувати споріднені племена, яких «свара одоліла», для збереження язичницької, «батьківської віри», втрата якої вважалася безповоротним руйнуванням етногенетичних основ. «В. к.» мала пропагандистське призначення, водночас була по-

ліжанровим збірником без цілісної композиції та єдиного героя. Її авторами стали представники одинадцяти суміжних праукраїнських племен, часто з відмінними історичними долями. Упорядники текстів не дбали про логіку викладу, нанизували дощечки без певної послідовності. Тому вони мають вигляд нелінійних структур, що охоплюють фрагменти міфологічних і релігійних трактатів, філософічних медитацій, історичних хронік, езотеричних гімнів, епічних оповідей.

**«Вели́ка літерату́ра»** — художня література як один із визначальних чинників самоздійснення нації. Її ідею обґрунтував У. Самчук у доповіді на першому з'їзді МУРу 11 грудня 1945 (м. Ашаффенбург, Німеччина). Концепція «В. л.» будувалася на таких міркуваннях: попри те, що суспільно-історичні та культурні явища не завжди збігаються, література репрезентує свою націю і завдяки цьому має загальнолюдське значення. У світовому масштабі Англія представлена В. Шекспіром, Німеччина — Й.-В. Гете і т. п. Україна, будучи вилученою з історичного процесу, заявила про своє існування не як політична держава, а як духовна одиниця. Задля того вона через літературу долає безперспективне хуторянство і визначається у європейському культурному контексті. Слід, як наголошував У. Самчук, «малі спроможності переставити на великі спроможності, не «від Києва до Лубень», а від Києва до Нью-Йорка», аби «Мистецький Український Рух» набув «великого, шекспіріянського, гетівського начала». Концепцію «В. л.» підтримав Ю. Шерех, доповнивши її ідеєю «національно-органічного стилю», та ін., хоч вона зазнала і принципового заперечення (В. Державін, Михайло Орест та ін.). «В. л.», що мала об'єднати прихильників різних літературних стилів та смаків, поглядів на мистецтво, не витримала випробування в ситуації емігрантської дійсності, як і не розв'язала традиційних для українського письменства питань, неодноразово ним порушуваних. Не остання причина цього — переміщення понять з ідеологічного аспекту в естетичний, і навпаки.

**Великóдні піснí** — умовна назва прадавніх обрядових пісень весняного та частково зимового циклів, що з прийняттям християнства стали виконуватися під час найбільшого християнського свята — Воскресіння Христового. У цій групі пісенно-обрядових дійств — дівочі хороводи зі співом веснянок, гаївок, рогульок, риндзівок, водіння тополі, приготування та дарування писанок і крашанок, ігри хлопців («Брама», «Дзвінниця», «Коза», «Король, король, чи буде війна?» та ін.), виготовлення ними різних калатал, довбеньок, гойдалок, деркачів тощо, а також різні форми поминання померлих. У великодньому пісенно-обрядовому дійстві — яскрава дифузія між християнським календарно-обрядовим ритуалом і традиційним звичаєво-обрядовим ритуалом праукраїнців-язичників.

**Величáння** — див.: **Звеличання.**

**Вели́чне**, або **Піднéсене,** — категорія естетики (поряд з прекрасним, потворним, трагічним, комічним), співвідносна з категорією «низьке», або «потворне», яка виражає ту грань естетичного освоєння світу, яка зумовлена взаємодією людини з потужними, незвичайними, значними явищами природи і культури. Сприймаючи явища природи, які ще до кінця або зовсім людством не освоєні (виверження вулкану, безодня зоряного неба, могутні хвилі океану тощо), героїчні вчинки людей, осягаючи епохальні суспільні події, людина, перемагаючи острах, відчуває особливе емоційне піднесення. Сутність, форми існування і способи відтворення В. у мистецтві досліджували вчені з I ст. н. е. Зберігся трактат «Про величне», який тривалий час приписували Лонгіну (III ст. н. е.). Значний внесок у розробку В. належить англійському публіцистові і політичному діячеві Е. Берку (1729—97). Його праця «Філософське дослідження походження наших ідей про величне (sublime) і прекрасне» (1757), в якій розмежовуються прекрасне і величне, вплинула на Г.-Е. Лессінга, Й.-Г. Гердера, Ф. Шиллера і через них на розробку теорії романтизму. Г.-В.-Ф. Гегель (1770—1831) вважав, що В. характеризує той етап становлення абсолютного духу, на якому дух виходить за межі матеріальної форми, домінує над нею. Цьому етапові, на його думку, відповідає стадія розвитку мистецтва. М. Чернишевський, полемізуючи з Гегелем про сутність В., писав: «Піднесене є те, що далеко більше від усього, з чим ми його порівнюємо». Порівнюючи німецьку термінологію, М. Чернишевський вважав, що замість «das Erhabene» (піднесене) краще говорити «das Grosse» (велике). Оскільки «велике» акцентує увагу на кількісному зіставленні явищ, а естетичні категорії мають виразний аксіологічний аспект, то по-українськи доцільніше цю категорію позначати словом «величне» (від слова «велич»), що означає велике значення чогось, наявність таких рис, прикмет, властивостей, які вражають своєю силою прояву, впливу. В. у літературі і літературознавстві пов'язане і з втіленням у художньому слові героїчних характерів, значних суспільних подій та з оцінкою таких творів. Яскравими зразками В. у літературі вважаються твори: «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, «Король Лір» В. Шекспіра, «Втрачений рай» Дж. Мільтона, «Кавказ» Т. Шевченка, «Мойсей» І. Франка, «Україна в огні» О. Довженка тощо. У В. мусить переважати загальнолюдське духовне начало, пройняте гуманістичним пафосом. У цьому сенсі можна твердити, що категорія «В.» відображає безкінечність і вічність світу, могутність людського духу, безмежні перспективи в осягненні й олюдненні природи.

**Вери́зм** *(італ. verismo, від лат. ver — правдивий)* — реалістичний напрям в італійській літературі та мистецтві,

сформований в останній третині XIX ст. під впливом класичного реалізму, натуралізму європейських літератур та своєрідності національної дійсності в Італії після Рісорджименто — боротьби за національну єдність країни (1870). В., заснований Дж. Вергою, розвинутий Л. Капуаном, М. Чамполі, П. Масканьї, Дж. Пуччіні та ін., проголошувався універсальним напрямом, а роман із сучасного життя — універсальним жанром, шляхом до створення нової літератури, перейнятої гострими соціальними проблемами суспільства, соціальна несправедливість тлумачилась як фатальний закон. В. сприяв розвитку побутового театру (Дж. Роветта, Дж. Джакоза), нової музики (Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло), малярства (Ф.-П. Мікетті, Дж. Пеліца да Вольпедо) та ін., прокладаючи шлях сучасному неореалізму в італійській літературі й мистецтві.

**Верлі́бр** *(франц. vers libre — вільний вірш)* — неримований нерівнонаголошений віршорядок (і вірш як жанр), що має версифікаційні джерела у фольклорі (замовляння та ін. форми неримованої чи спорадично римованої народної поезії). У художній літературі В. поширюється в добу середньовіччя (літургійна поезія), у творчості німецьких передромантиків, французьких символістів та ін. Особливого значення В. надавав В. Вітмен, а надто — авангардисти XX ст. Це одна з провідних форм сучасної поезії, сприйнята як виокремлена система віршування:

> Діти одягнені у пташині сорочки
> летять на подобах весняного сонця
> у простір розгорненої книжки
> що сміється білим сміхом сіяча
> який сіє у полі себе з руки *(В. Голобородько).*

В. відмінний від вільного, власне, нерівностопного римованого (переважно ямбічного) вірша.

**Версифіка́торство** *(лат. versus — вірш і facio — роблю)* — іронічна назва імітаційного віршування, що не має нічого спільного з поезією, а лише засвідчує рівень освоєння автором версифікаційної майстерності, вміння наслідувати певні віршові зразки, ілюструвати відповідну ідею. В. стосується не тільки, наприклад, альбомної лірики чи римування з нагоди різних святкових подій, а й штучно створюваних течій (т. зв. пролетарської поезії), напрямів (соціалістичний реалізм), які спиралися не на іманентні, а здебільшого на позалітературні, позаестетичні художні основи. Це підтверджує віршована спадщина багатьох «плужан», «гартованців» та ін.

**Версифіка́ція** *(лат. versifico — складаю вірш)* — див.: **Віршування.**

**Верте́п** *(старослов'ян. — печера)* — народний театр маріонеток, поширений в Україні, в барокову добу (XVII—XVIII ст.). Дія вертепної драми відбувалася у двоповерховій

«скрині», відкритій з одного боку для глядачів. На верхньому ярусі розігрувалися сюжети релігійного характеру, переважно за мотивами Різдва Христового та рятування щойно народженого Сина Божого від царя Ірода; на нижньому — побутові інтермедії, персонажами яких переважно були Запорожець, Селянин, Дід, Баба, Панотець, Циган, Жид, Москаль, Лях та ін. Нині В. зберігся на свято Різдва, переважно на західних землях України.

**«Верши́ни світово́го письме́нства»** — серія книг, друкована у видавництві «Дніпро» (Київ) з 1969. Тут з'явилися найвидатніші твори вітчизняної (Т. Шевченко, Леся Українка) та світової класики (романи Апулея, Г. Гессе, Е. Золя, Сельми Лагерлеф, А. Мандзоні, В. Теккерея, Е.-Т.-А. Гофмана, Е. Хемінгуея, Г. та Т. Маннів, Р. Роллана, Я. Гашека, С. Айні та ін.). Над перекладами працювали Д. Паламарчук, А. Содомора, О. Сенюк, Ірина Стешенко, Є. Попович та ін. Видання забезпечувалися аналітичними передмовами (Д. Наливайко, Й. Кобів, Кіра Шахова та ін.) й коментарями.

**«Весе́лка»** — видавництво літератури для дітей, засноване у Києві (1934) як Дитвидав УРСР. Під час Другої світової війни припинило свою діяльність, відновлену 1956 на базі редакції літератури для дітей видавництва «Молодь», а в 1964 отримало свою сучасну назву. Подіями серед книжкової продукції для молодших читачів стали «Слово про Ігорів похід», «Українські думи», «Українські билини» (упорядкування та коментарі В. Шевчука), «Історія русів» (переклад із давньоукраїнської мови І. Драча, коментарі Я. та І. Дзир), «Повість минулих літ» (переклад з києворуської мови В. Близнеця), «Буквар» Т. Шевченка, «Благослови, мати!» (колискові пісні, забавлянки, веснянки, колядки та щедрівки і т. п.).

**«Весе́лка»** — літературно-фольклорна збірка, видана у Львові за участю І. Франка, який згодом у праці «Українсько-руська література до 1890 р.» напише: «Того самого року вийшла у Львові під моїм доглядом дуже оригінальна своїм замислом літературна збірка «Веселка», яку буцім-то зложив Андрій Молодченко. Се було прізвище фіктивне, бо статті тої збірки були укладені студентською громадою в Києві і передискутовані докладно з метою дати українській молодіжі якнайпопулярніше і найкраще оброблений образ українського села з його природою, людьми та їх життям. Прозові статті чергуються тут з народними піснями та найкращими віршами Шевченка й інших новочасних поетів» (Франко І. Зібр. тв. у 50-ти т. — Т. 41. — С. 453). Вміщено (скорочено або повністю) твори Л. Боровиковського, Марка Вовчка, Б. Грінченка, М. Гоголя, І. Тургенєва та ін., статті на сільськогосподарські теми, фольклорні записи П. Чубинського, І. Франка. Вони подаються у розділах «Рідна оселя», «Город та сад», «Поле», «Ліс», «Річка та став», відтворюючи життя, побут, звичаї ук-

раїнців, красу їхньої природи. Розмаїття матеріалу, зокрема фольклорного, зробило цікавою хрестоматію для народного читання. Пропагувала літературно-фольклорні цінності Наддніпрянської України в Галичині. Царська цензура заборонила ввіз збірки до Росії, куди вона потрапила лише нелегальним шляхом.

**Весільні пісні** — вид традиційної родинно-обрядової народної пісенності, який є органічним складником весільних обрядових дій. Саме зв'язок з обрядовими весільними діями (заручини, плетення вінка, убирання гільця, випікання короваю, посад, розплітання коси молодої, її викуп і прощання з родиною, переїзд до молодого тощо) відрізняє В. п. як за змістом, так і за способом виконання від ін. ліричних пісень, що їх співають на весіллі. В. п., як і весільна обрядовість українців, сягають періоду родово-племінного устрою, зумовлені родинно-обрядовою культурою праукраїнців, на формуванні якої виразно позначився хліборобський уклад життя. Українське весілля за своєю формою є сценічним дійством — з розподілом ролей, переодяганням, послідовністю актів. У княжі часи ця інсценізація набрала відповідного колориту: молодий — «князь», молода — «княгиня», дружина — «бояри» і т. ін. Розпорядниками весільної драми є старости, свахи, дружби молодого і дружки молодої. Вони зобов'язані дотримуватися традиційних дій, форм вислову, пісень, промовляти і співати від свого імені і від імені молодих та їхніх батьків, яким належить бути при цьому пасивними. Фактично весільні гості гуртуються у двох хорах — молодого і молодої. Своїми піснями вони супроводжують всі головні дії весільного обряду, в антрактах якого виконуються застольні, віншувальні, любовні, жартівливі та ін. пісні. Оскільки українське весілля тривало цілий тиждень, його образно називали найдовшою у світі оперою. В. п. — строфічні, переважно з різною кількістю рядків у строфі — від 3 до 12, з характерними наспівними, дещо речитативними та імпровізаційними формулами у вигляді нерівномірних строф-тирад. Мають виразну загальноукраїнську єдність, творять єдине музично-пісенне тло. 7-ми, 11-ти, 13-складовий вірш без сталої цезури — типова метрична структура В. п., які в народі називають ладканнями. Своєю будовою і мотивами вони близькі до обжинкових пісень та колядок. Перші згадки про В. п. задокументовані ще в XI ст.: в «Описі України...» Г.-Л. Боплана (1650), в «Описі весільних українських простонародних обрядів...» Г. Калитовського (1777), але записувати їх почали тільки з 30-х XIX ст. Найбагатше зібрання В. п. у XIX ст. помістив у 4-му т. «Трудів...» П. Чубинський (1877). В. п., обрядовість широко використовуються в літературі («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці», «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Тіні забутих предків»

М. Коцюбинського, «Земля» Ольги Кобилянської та ін.). Українські весільні звичаї і пісенні тексти простежуються і в творчості Марка Вовчка, М. Гоголя, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, Лесі Українки, М. Стельмаха, Зінаїди Тулуб, Любові Забашти та ін.

**«Весна́»** — літературно-художній альманах, виданий 1852 у Львові і складений з оригінальних та перекладних різножанрових творів, підписаних лише ініціалами або криптонімами (серед авторів — А. Кралицький, Ф. Сокира, ін. послідовники «Руської партії» та О. Духновича). Програмна вступна стаття «Погляд на словесну жизнь нашу» — роздуми про культурний занепад галицьких земель та майбутнє їх відродження. Подібні теми звучали у поетичному зверненні «До Русалки Дністрової» Ф. Б., «Ридание русинки», «Гадко моя» Ф. Сокири та ін. Серед ліричних, пейзажних, медитаційних поезій художньою вправністю відзначалися «Плач русской матери на побоище Берестецком 1651» з розлогим коментарем про події народно-визвольної війни на чолі з Б. Хмельницьким. Художні твори і наукові статті написані здебільшого «книжним язичієм».

**Весня́нки** — вид календарно-обрядових пісень. Це життєрадісні, з яскравою і багатою поетикою, розмаїттям мотивів, насамперед любовних, пісні. У Галичині — це гагілки, гаїлки, ягівки, магілки, гагалівки, лагойолки, «галя» та ін., які відрізняються від В. тільки календарними межами виконання. Як писав В. Гнатюк, «не кожну веснянку можна зачислити до гаївок, хоч кожда гаївка є веснянкою. Термін «веснянка» обіймає ширший цикл пісень, «гаївка» вужчий, бо веснянку в Україні співають цілу весну, а гаївку на Галичині — лише на Великдень» (Гаївки // Матеріали до української етнології. — Львів, 1909. — Т. XII. — С. 2). Гаївки порівняно з В. складають вужче коло ще й тому, що вони, як правило, хороводні, ігрові, більше зберегли свій давній синкретизм (поєднання співу з танком, мімікою, сценічною грою), тоді як певну частину В. співають просто як ліричні пісні. Розмежування гаївок і В. умовне. У деяких місцевостях (Поділля, Холмщина, Підляшшя), як зауважив Ф. Колесса, ці назви вживаються паралельно або їх заміняють назвами окремих ігор: «Галя», «Володар» («Воротар»), «Жук». В., як і гаївки, — переважно дівочі пісні. Часто мають діалогічну форму. Мотиви, образна структура В. зумовили своєрідний різновид української лірики: вірш «Веснівка» М. Шашкевича, цикл віршів «Веснянки» І. Франка, «Маївка» М. Рильського, «Веснянка» А. Малишка. Простежуються вони у творчості Лесі Українки, П. Грабовського та ін.

**«Вечерни́ці» («Літера́цьке письмо́ для заба́ви і нау́ки»)** — перший тижневик галицько-буковинських народовців. Виходив у Львові з лютого 1862 по червень 1863 (всього вийшло 16 номерів) за редакцією Ф. Заревича і М. Шашкеви-

ча. Проголошуючи самостійність і єдність українського народу, розділеного політичним кордоном, відстоював потребу створення єдиної національної культури на народній основі. Послідовно популяризував кращі здобутки української літератури, опублікувавши твори Т. Шевченка («Неофіти», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Русалка», «Чернець», «Холодний Яр», «Чигрине, Чигрине», «Плач Ярославни», «Сон» («На панщині пшеницю жала»), уривки з поем «Гайдамаки», «Тарасова ніч» та ін.), П. Куліша («Огняний змій», «Інший чоловік», «За те, од чого у містечку Воронежі висох Пешевців став», «Дівоче серце», «Кумейки», «До братів на Вкраїну»), Марка Вовчка («Козачка», «Пройдисвіт»), О. Стороженка («Матусине благословення», «Скарб»), М. Костомарова («Пісня моя»), Л. Глібова («Вовк і овчари», «Мірошник», «Жаба і віл», «Прохожий та собака»), О. Кониського, С. Носа та ін. Передруковував з журналу «Основи» деякі матеріали про Т. Шевченка, зокрема статтю П. Куліша «Чого стоїть Шевченко яко поет народний», О. Лазаревського «Дитинний вік Шевченка», Л. Жемчужникова «Згадка за Шевченка, єго смерть і похорони». Місцевих авторів представляли Ю. Федькович (оповідання «Люба-згуба», «Серце не навчити», «Штефан Славич», кілька поезій, у т. ч. програмно-полемічна «Сему-тому, хто цураєсь свого дому»), Ф. Заревич (повість «Хлопська дитина», оповідання «Родина», «Чудний цвіт», «У страху очі великі»), В. Шашкевич (кілька поезій, у т. ч. «Безнадійним співакам», та перекладів з Г. Гейне), К. Климкович (публіцистичні й літературні статті, переклади). Цікавою була програма «Збиранія забитків усної словесності», складена В. Шашкевичем і К. Климковичем. Багато уваги приділяв проблемам розвитку української мови та взаємозв'язкам з ін. слов'янськими народами, різноманітній інформації та бібліографії. І. Франко вважав «В.» «першим виразним осередком народовецького руху в Галичині з виразним українофільським відтінком».

**«Вечорни́ці»** — збірник гумористичних оповідань, байок, гуморесок та віршів, виданий у Харкові 1907. Містив твори Г. Квітки-Основ'яненка («Підбрехач»), П. Куліша («Сіра кобила»), О. Стороженка («Вуси»), Л. Глібова (байки), С. Руданського (співомовки) та ін. У 2-му виданні «В.» було надруковано «Лист турецького султана запорозьким козакам» та «Відповідь запорозьких козаків турецькому султанові», оповідання «Без титулу» А. Чехова.

**Взаємовпли́в** — обопільна дія двох або кількох явищ, яка спричиняє в кожному з них певні зміни, ґрунтується на взаємодії (див.: **Вплив; Дія**). У літературознавстві В. має два аспекти: 1) свідоме або мимовільне засвоєння інформації митцями-сучасниками один від одного в процесі спілкування. Такий процес, будучи контактним, діалогічним, обопільним,

стає В., якщо в духовному світі його учасників і в результатах їх діяльності (художніх творах, літературно-критичних статтях) з'являються елементи (факти, ідеї, стильові уподібнення), перейняті (свідомо запозичені або підсвідомо наслідувані) один від одного; 2) взаємозбагачення літературних напрямів, літературно-стильових течій у національній літературі певного періоду або національних літературах протягом тривалого часу. Якщо В. письменників і літературних напрямів має синхронний характер, то В. національних літератур може здійснюватись і діахронно: одна література впливає на іншу в один час, друга — в інший, а в історико-літературному процесі протягом тривалого періоду чітко фіксується, чим літератури взаємозбагачувалися, був В. контактним чи опосередкованим тощо. В українському літературознавстві проблему В. літератур крізь призму української найґрунтовніше досі обговорював Д. Чижевський. У працях радянських літературознавців при визнанні В., по суті, розкривався вплив тільки російської літератури на літератури інших народів, зокрема українську.

**Взаємодія** — взаємозв'язок, взаємозалежність елементів будь-якої системи, в процесі яких вони змінюються. Характер, спрямованість і наслідки такої взаємозалежності індивідуальні. Дія — це вияв діяльності активного суб'єкта. В. — зіткнення діяльності двох або більше чинників, має процесуальний характер, але не завжди зумовлює взаємовплив. Термін «В.» стосується зв'язку всіх об'єктів, а термін «взаємовплив» слід застосовувати до результативної В. високоорганізованих суб'єктів. Тому в літературознавстві фігурують В. персонажів, В. засобів художнього зображення, В. елементів композиції, В. суб'єктів художнього вираження тощо. Представники прагматичної поетики подібні залежності, прояви В. вкладають у зміст поняття (і, відповідно, терміна) «діалог», розширюючи його обсяг, а засновники постструктуралізму вживають термін «інтеракція», чітко окреслюючи його смислове наповнення і сфери функціонування.

**«Ви́бір деклама́цій для ру́ських селя́н і міща́н»** — антологічна збірка поезій, укладена І. Франком і видана товариством «Просвіта» у Львові 1902. Містив твори Т. Шевченка («Гамалія»), І. Франка («Вічне життя», «Великдень 1848 р.» — уривок з поеми «Панські жарти»), Ю. Федьковича («Пречиста діво, радуйся, Маріє»), К. Устияновича («Великдень»), Б. Грінченка («Хлібороб»), М. Старицького («До молодіжи»), М. Кононенка («Заповіт Ярослава Мудрого») та ін. Упорядник ставив за мету подати «вибір найкращих поезій, що надаються до декламацій». Оскільки книжка призначалася для народного читання, в усіх поетичних творах поставлено наголоси. Культурологічно-просвітній зміст має

вступна стаття І. Франка — роздуми, що таке поезія, як її треба читати і сприймати.

**«Ви́брані тво́ри украї́нських письме́нників»** — серія літературно-критичних і художніх збірок, виданих А. Крушельницьким протягом 1910—12 в Коломиї заходом «Філії учительської громади» для «шкільної й домашньої лектури молодіжі середніх шкіл». Серію склали збірка поезій і новел І. Франка, добірка новел В. Стефаника, Леся Мартовича, Марка Черемшини та ін. До 2—3 випуску увійшли стаття А. Крушельницького «Про життя Михайла Драгоманова», розвідка М. Драгоманова «Казка про Богдана Хмельницького», яка мала звернути увагу учнівської молоді на «вагу пізнання» фольклору, а поема І. Франка «На Святоюрській горі» є, власне, художнім втіленням порушеної М. Драгомановим проблеми. Доповнюють і збагачують її старопольські, старочеські та церковнослов'янські казки. «Таким способом, — констатує А. Крушельницький у «Передньому слові», — зложилася вельми різнородна збірка текстів, що творять гармонійну цілість». Усі випуски мають художньо-дидактичне призначення, тексти в них супроводжуються літературно-критичними коментарями А. Крушельницького та І. Франка. На титульній сторінці 2—3 випуску зазначено: «Видання А. Крушельницького, власність д-ра Івана Франка». Після того як перший з них був репресований, його ім'я було знято з обкладинки.

**Видавни́цтво** — підприємство (державне, громадське, кооперативне чи приватне), яке здійснює підготовку і випуск (видання) книг, журналів, газет, нот, плакатів та ін. видів друкованої продукції. В. є виробничою ланкою видавничої справи і системи книжкової справи.

**Вида́ння** — твір друку, який має самостійне поліграфічне оформлення, встановлені вихідні дані і призначений для поширення вміщеної в ньому інформації. У випадку відсутності даних про автора чи вихідної інформації В. кваліфікується як анонімне або безвихідне. За редакцією тексту В. може бути 2-ге, 3-тє і т. д., а також доповнене, виправлене. Особливим чином оформлюваними є В. кишенькові, мініатюрні, бібліофільські. В. академічне — найповніше наукове В., яке містить критично встановлений текст і його варіанти, оснащені ґрунтовним коментарем і довідковим апаратом. Може включати окремими розділами (томами) художні, наукові твори, щоденники і записи, листи. Відомі В. академічні українських письменників: Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, П. Тичини, М. Рильського (див.: **Академічне літературознавство**). В. критичне містить спробу встановлення канонічного тексту на підставі наукового опрацювання автографів і попередніх публікацій твору; оснащується коментарем з аналізом варіантів, різночитань і їхньо-

го походження з метою з'ясування останньої авторської волі цього тексту. В. критичне є різновидом В. наукового, виконує підготовчу функцію для В. академічного; водночас може функціонувати як масове. До типу В. критичне наближаються видання серії «Бібліотека поета», випущені «Радянським письменником» («Українським письменником») у 1990—92: «Богдан Лепкий. Поезії», «Богдан-Ігор Антонич. Поезії», «Євген Плужник. Поезії» та ін. В. наукове — тип видання класичних творів, документів, архівних матеріалів, що характеризуються встановленням канонічних текстів за першоджерелами, докладним апаратом і повнотою ансамблю текстів (коментар, наукові статті з історією твору і видання його і т. п.). В. наукові часто виходять серійно, наприклад: «Бібліотека української літератури» у видавництві «Наукова думка». Вказані типи В. — академічне, критичне, наукове — вимагають великої аналітичної роботи в аспекті текстології, високої культури В. і поліграфічного виконання.

**Ви́ди мисте́цтва** — структуровані прояви художньої творчості, мистецтва, об'єктизовані в певний матеріал (камінь, метал, дерево, фарбу, звуки, слово, пластику людського тіла, письмо). Синкретизм первісної практично-духовної діяльності та її результату — мистецтва — поступово під впливом осмислення смаків, уявлень людей, їх естетичних та пізнавальних потреб, удосконалення вмінь диференціювався на В. м.: малярство, скульптуру, музику, поезію, танець, театр, кіно тощо. Кожен з В. м. еволюціонував від простих народних форм, органічно вплетених у життєдіяльність сім'ї, роду, племені (ужиткові речі, усна народна творчість, ритуально-обрядові дійства), до витончених, мистецьки довершених творів, які виникли як результат естетичного освоєння світу і спеціалізованої художньої діяльності талантів. Класифікація і порівняльний аналіз В. м. дають змогу глибше зрозуміти спільне і відмінне у кожному з них, увиразнити специфіку поодиноких В. м. і мистецтва загалом. Основою поділу мистецтва на види є фундаментальні особливості його естетичної природи, морфології і суспільного побутування. Так, залежно від кількості матеріалів, які використовуються як засоби об'єктивації творчого задуму митця, художнього образу, окреслюють прості В. м. (малярство, скульптура, музика, архітектура, література) і складні, синтезовані (танець, театр, кіно). Залежно від зв'язку матеріалу мистецтв, художніх засобів з основними параметрами світу виділяють В. м. просторові (малярство, скульптура, архітектура), часові (музика, література) і просторово-часові (танець, театр, кіно). З огляду на спосіб сприймання творів мистецтва існують зорові (малярство, скульптура, архітектура, ужиткове мистецтво), слухові (музика, усна народна поезія, художнє читання) і зорово-слухові

В. м. (танець, театр, кіно, література). Домінування виражально-духовних чи зображально-предметних елементів у структурі художнього образу (твору) є підставою для виділення виражальних (музика, архітектура), зображальних (малярство, скульптура) і зображально-виражальних В. м. (література, театр, кіно, танець). Кожен В. м. у цих класифікаціях посідає своє місце і тому одержує різнобічну характеристику за змістово формальними вимірами. Художня література як мистецтво слова — зображально-виражальний вид художньої творчості, який існує в часі, сприймається зором у процесі самостійного читання, але через відтворювально-творчу уяву активізує й ін. органи чуття. Відгалузившись від первісного мистецького синкретизму у відносно самостійний, специфічний В. м., вона впродовж тисячоліть взаємодіє з ін. мистецтвами і взаємозбагачується з ними. Так, художня література, даючи поштовх для розвитку живопису, скульптури, графіки, музики, будучи основою театру і кіно, збагатила свої художні засоби здобутками кінематографа, музики, театру (кіноповісті О. Довженка, поема-симфонія «Сковорода» П. Тичини, поезія І. Драча, Емми Андієвської, Ліни Костенко та ін.). Водночас виникають нові мистецьки синтезовані видовища, у структуру яких включається спорт (балет на льоду), технічні, радіоелектронні новації.

**Видіння**, або **Візія** *(лат. visio — видіння)*, — літературний жанр, поширений переважно у середньовічному письменстві: сюжет розбудовувався на пригодах «благодійного» персонажа, котрий переживає уві сні насправді «чудесну» подію. Елементи В. спостерігаються в античній (Платон, Плутарх), житійній літературі, у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, у «Фаусті» Й.-В. Гете і т. п. Елементи В. є у «Києво-Печерському патерику», в літературі бароко. Проти них виступав Феофан Прокопович у своєму «Духовному регламенті». Однак художній прийом В. глибоко закорінився у низовому бароко («Марко Пекельний»), власне, в українській літературі («Енеїда» І. Котляревського, «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя, «Сон», «Великий льох» Т. Шевченка, «Сон» Панаса Мирного, «З глибини» М. Коцюбинського, «Попіл імперій» Юрія Клена, «Смерть Шевченка» І. Драча та ін.). Цікава в цьому аспекті збірка «Ротації» Б.-І. Антонича (1938), в якій поєднані національні традиції та досвід новітніх віянь європейського модернізму, передусім сюрреалізму.

**«Вйзволення»** — за визначенням видавця, «місячник вільної української думки за кордоном» — політичний, громадсько-культурний журнал, виходив у Відні 1923. Видавець і відповідальний редактор — І. Альбрехт. Ставив за мету, як зазначено у вступній статті до першого номера, «служити боротьбі за визволення українських земель з-під польської і ру-

мунської окупації. Сю боротьбу вестиме «Визволення» під прапором Соборної України, себто з'єднання всіх українських земель в Незалежну Українську Державу». Таке завдання часопис намагався реалізувати у злободенних матеріалах політичного, громадсько-культурного характеру, друкуючи статті «У справі методики національно-визвольної боротьби» І. Бочковського, «Українська політична еміграція до світової війни» І. Німчука, «Свято 22 січня й українська еміграція» М. Лозинського, «На роздоріжжі. У справі нашої бойової, зокрема галицької еміграції» Я. Яреми, «До історії української політичної думки перед світовою війною» А. Жука та ін. Художню літературу представляли сповнені національно-визвольного пафосу вірші «До визволення», «Україні» О. Грицая, «Єдиний шлях» П. Стаха (псевдонім С. Черкасенка), «Марія Заньковецька» Олександра Олеся, «Перегін за Збруч» В. Пачовського, фрагмент роману «Дужим помахом крил» А. Крушельницького, літературно-публіцистична праця «Джузеппе Мацціні» П. Карманського та ін. Містив хроніку українського культурного життя, огляди літературних новин, рецензії на періодичні видання.

**«Ви́р револю́ції»** — літературно-мистецький збірник, що з'явився у Катеринославі (нині Дніпропетровськ) 1921. У ньому проголошувалася вірність попередньому збірнику «Гроно», обстоювалася потреба єднання літературних сил, відкидалися домагання російського пролеткульту на панування в мистецтві. «В. р.» містив твори В. Поліщука, М. Терещенка, Гео Шкурупія, С. Скляренка, В. Підмогильного та ін.

**Висхідна́ стопа́** — група сильних і слабких складів, у силабо-тонічній системі — наголошених і ненаголошених, розташованих за принципом висхідної інтонації. В. с., як правило, закінчується сильним складом (ямб, анапест, бакхій, четвертий пеон), протилежна їй — спадна стопа.

**Відлу́нювання** — віршова форма, здебільшого двовірш, другий, вкорочений рядок якого складається зі слова (рими), яке повторює ціле прикінцеве слово (або його частину) попереднього рядка, витворюючи нові смислові відтінки. В. відоме у фольклорі, а в поезію запроваджене в барокову добу завдяки Івану Величковському, в рукописній збірці якого «Млеко» (1691) є вірш «Ехо»:

— Что плачеши, Адаме? Земного ли края?
— Рая.
— Чому в онь не внійдени? Боїш ли ся брани?
— Рани [...].

Ця віршова форма не втратила інтересу і серед українських поетів пізніших часів (сатири «Сміливий чоловік» та «Ідеальний публіцист» В. Самійленка). В сучасній поезії В. зазнало певної модернізації, вилучилось із двовірша, будучи введе-

ним в ін. строфічні структури, зокрема в катрен, наповнюючи його додатковим смисловим навантаженням:

> Ніч холодна і невблаганна.
> Погляд припнутий до вікна.
> Хочеш вимовити: кохана
> і ламаєш уста: хана...
> Почалася лиха ловитва,
> але знають рідню слова —
> хочеш вимовити: молитва
> і зривається з уст: Литва... *(І. Римарук).*

Незважаючи на фіксований мовними нормами наголос у прикінцевих словах останніх рядків кожної строфи, закріплений римованим суголоссям, він здатен перекидатися на ту позицію, власне, на перший склад, як йому велить В., витворюючи подвійне значення, а отже, полісемантичну ситуацію поетичного мовлення. В. називають ще еколалією (ісп. *ecolalia*).

**Відрбдження**, або **Ренесáнс** *(франц. Renaissance, від лат. renascor — відроджуюсь)*, — доба в історії культури та мистецтва XIV—XVI ст., започаткована в Італії ще в період Передвідродження (Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо). Вперше термін «Р.» застосував історик мистецтва Дж. Вазарі у XVI ст. Видатними постатями В. були Л. да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело Буонарроті, Е. Роттердамський, Ф. Рабле, П. Ронсар, М. де Сервантес, В. Шекспір та ін. У цей час в літературах європейських країн відбулися якісні зміни: письменство замість латині звернулося до національних мов, виявило інтерес до народної творчості при одночасному зацікавленні античними, щойно відновлюваними зразками. Основою поетики В. були принципи мімезису (наслідування як грекоримського мистецтва, так і природи), ясності естетичного мислення, простоти та конкретності. Дійсність трактувалася не як зорова омана, а як єдино дана, «безальтернативна», наявна в гармонійних пропорціях та у відкритій ренесансною добою перспективі, у чутті вічного становлення, а відтак у потребі активного художнього втручання в навколишній світ. Жага максимальної повноти життя формувала особистість у суто земному її самоздійсненні через стихійно-артистичний індивідуалізм. Митець — центральна постать цієї епохи — намагався якнайповніше розкрити всі аспекти свого творчого потенціалу, виборював право змінювати, вдосконалювати довкілля за естетичними законами. Накреслювалася масштабна проекція титанізму, що відкидала будь-яку жертовність на шляху реалізації творчої особистості за рахунок власне дійсності, в процесі утвердження самостійного Я у значенні богорівного, незрідка при занижених моральних критеріях (приміром, Л. да Вінчі з однаковою енергією писав знамениту «Джоконду» і конструював смертоносні гармати). Ідеям

обожнення митця при усвідомленні його земного статусу В. має завдячувати християнству, зосередженому на проблемі божественного покликання людини не за її субстанцією, а за благодаттю. Та й саме поняття «В.» — євангелійного походження (Євангеліє від Іоанна); його джерела вбачаються не лише в античності, а й у філософії неоплатонізму, в категоріях Світової Душі та Космосу, в земному і небесному часопросторі. Універсальний антропоцентризм В. закладав у собі елементи класичної рівноваги й невідомого еллінам та римлянам «романтичного» пориву в простір, акцентував принципи гуманізму та постійної новизни. Титанізм виявився стихійно-індивідуалістичною експансією просторово-часових полів, спробою ототожнити Всесвіт із собою, уніфікувати його, нав'язати йому свою волю, зламати його спротив, приборкати і повністю нівелювати. Особливого драматизму ця тенденція набула у безкомпромісній боротьбі між титанами В. Доба В. породила не тільки божественного Рафаеля чи П. Ронсара, а й аморальних авантюрників на кшталт раблезіанського Панурга, конкістадорів, інквізицію, Н. Макіавеллі, Саванаролу; навіть такий благородний гуманіст, як Лоренцо Медічі, мав славу ката і розпусника. Крах «універсальної» людини В. з її невтоленним екстремізмом богоподібності, де проростали фатальні зерна втрати морального чуття, розкривав неподоланний бар'єр між високим ідеалом та його реалізацією, між донкіхотською свідомістю та життєвими можливостями, витворював феномен зародженої в добу готики «фаустівської душі», спрямованої в простір. Лише ціною глибоко пережитих потрясінь і страждань митці дійшли до заперечення егоцентричного титанізму, звернулися до пошуків достеменного гуманізму, до трактування людини як мети, а не як засобу в чиїхось інтересах. Це означало характерне для західної цивілізації повернення до втраченої духовності, притаманне вже останній фазі В., зокрема північного (на відміну від південного, власне італійського), перейнятого ознаками ман'єризму як рефлексії над мистецтвом, над проблемою співвідношення митця і його твору, над питаннями художнього пізнання, лише спорадично порушуваними представниками раннього В. То був «антикласичний» бунт проти раціональної ясності та невмотивованого оптимізму нормативної ренесансної естетики, її міметичної закомплексованості, що супроводжувався іронічним ставленням до титанізму (Ф. Війон) або принциповою критикою його експансіоністських домагань, безпідставних з погляду визнання слабкості людської істоти в хаосі Космосу (М. де Монтень, Б. Паскаль). Особливого загострення ця тенденція набула в добу бароко. В. виявилося перехідною епохою, базою для розбудови європейської культури та мистецтва у новій якості — процес майже невідомий народам Сходу, зок-

рема і Московській Русі. Україна зазнала впливу ренесансних віянь, втілених у творчості латиномовних поетів (Ю. Котермак, П. Русин, С. Кльонович, С. Оріховський та ін.), у конфесійній полеміці кінця XVI — початку XVIII ст. (Христофор Філарет, Стефан Зизаній та ін.), яка виявила європейський тип мислення. Українство, підхоплене потужною хвилею В., перейняло гуманістичні, вільнолюбні ідеї, близькі його ментальності, гармонійне сполучення земного та небесного, але ніколи не переживало ні спалахів титанізму (універсальні постаті І. Мазепи, Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Б. Грінченка, Леся Курбаса, О. Довженка та ін. — відмінного історико-психологічного походження), ні пафосу експансії, споконвік чужої народу хліборобської культури. Традиція В. позначилася на специфіці ін. стильових тенденцій, починаючи від бароко, на особливостях національних відроджень як адекватної форми прояву майже неструктурованої, позбавленої сподіваної тяглості вітчизняної культури загалом та літератури зокрема. Проблема В. в українському контексті потребує відповідної історико-смислової конкретизації. *Йдеться про «обудження»* (Є. Маланюк) чи *«випростування»* (М. Грушевський), відмінні від класичного В., на що свого часу звернув увагу Ю. Лавріненко, скориговуючи емоційно сформульоване М. Хвильовим уподібнення українського В. до італійського. Коли в Італії В. було органічною ланкою у сув'язі мистецького поступу, то в Україні воно мало відмінні риси: це виявлявся спонтанний рух вперед, часто з оберненими поглядами назад, у минувшину, в нерозв'язані вчорашні проблеми. Вимушена прикутість до рятівного минулого зумовлювала орієнтацію на традицію як засіб компенсації втрачених етапів літературного та духовного розвитку. Мовиться не про одне В., а про цілу низку перманентних В., що витворюють чи не єдину базову платформу українства, коли з чергової національної катастрофи поставала нова генерація, представлена переважно письменством. В. як інтегрант художніх та позахудожніх явищ найповніше характеризує своєрідність української дійсності, зокрема літератури, що проявляється у постійних сплесках та затиханнях перманентних «обуджень», яких, очевидно, було три. При цьому відновлювалися не старі форми, а творчі сили, які визначалися панівним для кожної доби типом світосприйняття: християнським (XIV—XVIII ст.), народницьким (XIX ст.) та концептуальним (XX ст.). Ці назви — умовні. Вони вказують на місцерозташування естетичної концепції — чи поза літературою, чи в її іманентних межах. Водночас кожне В. має свої хвилі і свій напрям. Так, перше В. з ренесансними та бароковими ознаками рухалося від трикутника «Остріг—Краків—Львів» до Києва; друге, перейняте духом народництва, з ознаками романтизму

та реалізму, мало п'ять фаз (І. Котляревський та його наступники, Харківська школа романтиків, Кирило-Мефодіївське братство, петербурзько-київські громади, письменство Галичини); третє В. характерне своєю динамікою, де фіксується період національного прозріння в Галичині та Наддніпрянщині на початку XX ст., «розстріляне відродження» та «празька школа» 20—30-х, роки МУРу на теренах повоєнної Німеччини, «нью-йоркська група», шістдесятництво, творчість поетів-дисидентів та постшістдесятників, хвиля вісімдесятників та ін.

**Відрýбність рóзвитку украї́нської літератýри** — концепція «своєрідності» української літератури, яка трактувалася як вияв етнопсихології українців. Передумови вчення про В. заклали М. Костомаров, В. Антонович, розвинули І. Нечуй-Левицький, О. Огоновський, обґрунтували М. Грушевський, Д. Чижевський. Ніхто з них не твердив про абсолютну В. української літератури від ін. слов'янських літератур. Навпаки, простежувалися літературні впливи і взаємовпливи, але в умовах переслідування українства, заборони української мови, експансії російської літератури на українську обстоювали самостійність української мови, літератури, відкидаючи твердження російських шовіністів про «общерусскость» східних слов'ян. Термін «В.» вживався зрідка в публікаціях львівського журналу «Правда» (1868—97), у дискусії з приводу «Історії літератури руської» О. Огоновського. О. Пипін виступив проти неї із статтею «Особая история русской литературы» («Вестник Европы», 1890). Того ж року йому відповів О. Огоновський брошурою «Моєму критикові. Відповідь О. Пипіну». У дискусію включився І. Нечуй-Левицький працею «Українство в літературних позвах з Москвою» (1889).

**Відсторóнення** — художній прийом за суттю протилежний уособленню. Якщо уособлення оживлює неживі предмети, персоніфікує фізичні явища, то В. представляє психічні процеси, стани як фізичні явища, зображує їх як нібито самостійно існуючі. За структурою В. — вид метонімії:

> Тріпочуться слова, мов бджоли на дощі,
> вривається розмова, ледве розпочата,
> спалахують думки й ховаються мерщій,
> і погляд, мов метелик, ясний і крилатий *(Б.-І. Антонич).*

У першому і другому рядках маємо метафоричні порівняння, в яких такі духовні субстанції, як «слова» і «погляд», опредметнені, діють наче самостійно, бо їхню предметність увиразнює порівняння. У третьому рядку «Спалахують думки» — образ ґрунтується на В. від людини її психічного явища («думки»), яке заміщує цілість — духовний стан схвильованої людини. В. не можна ототожнювати з одивненням, яке тільки спира-

ється на В. як свій механізм: образ, збудований на В., активізує сприймання читача, видається дивним.

**Відчу́ження** *(нім. die Entfremdung, англ. alienation)* — філософський термін для характеристики позиції особи щодо суспільства, в якому вона почувається зайвою, самітною. Основою В. є привласнення ін. людьми результатів діяльності особи. Виділяють В. економічне, політичне, морально-психологічне. В літературознавстві В. використовується при аналізі змісту художніх творів, які відтворюють життя людей у ситуації чи в стані В. (див.: **Екзистенціалізм у літературі**).

**«Вік. 1798—1808»** — тритомна антологія української літератури, присвячена 100-річчю виходу в світ перших трьох частин «Енеїди» І. Котляревського. Упорядкували В. Доманицький та С. Єфремов. 1-й том (поезія) вийшов 1900 (перевидано 1902), 2-й і 3-й (проза) — 1902. Чимало творів (Т. Шевченка, І. Франка та ін.) через цензурні перешкоди не могли потрапити до видання, а деякі («Заповіт», «Чигирин») подано з вимушеними купюрами. Увібрала багато цінних літературних надбань: вірші Т. Шевченка («Минають дні, минають ночі», «Чернець», «Марку Вовчку» та ін.), Ю. Федьковича («Пречиста діво, радуйся, Маріє», «Дезертир»), І. Франка (вірші з циклу «Веснянки», ліричні пісенно-психологічні мініатюри «Як почуєш вночі», «Догорають поліна в печі...» та ін.), твори поетів-романтиків Л. Боровиковського, Є. Гребінки, М. Шашкевича, М. Костомарова, М. Петренка, Я. Щоголева, П. Куліша, поетів, які прийшли в літературу у 90-ті (Леся Українка, В. Щурат, М. Славинський та ін.). 2-й і 3-й томи включають новели, оповідання, нариси 35 авторів — від сентиментально-просвітницьких оповідань Г. Квітки-Основ'яненка до психологічної модерної новелістики В. Стефаника і Марка Черемшини. Крім творів першорядних прозаїків (П. Куліш, Марко Вовчок, О. Кониський, Ю. Федькович, І. Франко, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, Б. Лепкий, О. Маковей та ін.), надруковані новели, оповідання, уривки з повістей менш відомих, які, проте, відіграли помітну роль в літературному процесі (Д. Маркович, Дністрова Чайка, В. Леонтович та ін.). Подано фотографії, біографічні довідки про письменників (переважно на основі їх автобіографій). «В. 1798—1808» — перша видана на європейському рівні кількатомна антологія, в якій об'єднані письменники Галичини і Наддніпрянщини. Антологію схвально сприйняла українська (І. Франко) і зарубіжна (В. Морфілл) критика. З неї бралися твори для передруків, а також перекладів іншими мовами. Назва антології перенесена з назви видавництва «Вік», заснованого у Києві (1895) за ініціативою О. Кониського, В. Доманицького та редакції часопису «Киевская

старина», в якому за час існування (до 1918) було випущено, крім однойменної антології, 140 видань.

**«Вікна»** — літературно-художній та громадсько-політичний журнал пролетарських письменників Західної України, видавався з 1927 по вересень 1932 у Львові. До червня 1930 редактором і видавцем був В. Бобинський. До редакції входили, крім нього, П. Козланюк і С. Олексюк (Степан Тудор). Після виїзду В. Бобинського в УРСР видавцем і відповідальним редактором був С. Олексюк. У 1932 (з 3 ч.) С. Олексюк залишився видавцем, а відповідальним редактором став С. Кузик. Припинило своє існування (закрите польською владою за пропаганду комунізму) викладом постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». «В.» з 1929 були органом літературної організації пролетарських письменників Західної України «Горно». На його сторінках публікувалися В. Бобинський, О. Гаврилюк, Я. Галан, А. Іванчук, Мирослав Ірчан, П. Козланюк, Я. Кондра, І. Крушельницький, В. Масляк, Ніна Матулівна, В. Мизинець, І. Михайлюк, Д. Осічний, М. Сопілка, М. Тарновський, К. Ткач, В. Шаян, К. Яран.

**Віланéла**, або **Віланéль** *(італ. vilanella — сільська пісня)*, — у добу середньовіччя — пісня пастухів, у добу Відродження — пісня про кохання, стилізована під сільську пісню. Строфічна будова В. досить складна: має 6 тривіршів однакової структури, схожих на терцини, і останній 19-й рядок. Всі рядки охоплені двома римами, з яких одна зв'язує 13 рядків (перший та третій рядки кожного тривірша і заключний), а друга — 6 рядків (середні рядки всіх шестивіршів). При цьому перший рядок повторюється повністю у шостому, дванадцятому й вісімнадцятому, а третій — у дев'ятому, п'ятнадцятому, дев'ятнадцятому; вони містять основну думку В., віршовий розмір якої — чотиристопний хорей, подеколи — ямб. Звертався до В. французький поет XVI ст. Ж. Пассер:

Загубив я милу фею,
Що майнула, як весна.
Поспішу я вслід за нею.
Ти в розлуці із зорею?
Значить, доля в нас одна:
Загубив я милу фею.
Вірю спраглою душею,
Як твоя любов міцна:
Поспішу я вслід за нею.
Я з тобою, мов з ріднею,
Знов ділю печаль без дна:
Загубив я милу фею.
Без її краси — лілеї
Все — мов пустка мовчазна,

Поспішу я вслід за нею.
Смерте, владою своєю
Скористайся, навісна:
Загубив я милу фею,
Поспішу я вслід за нею

*(переклад Б. Мельничука).*

**«Вíльна Украї́на»** — політичний, літературно-науковий часопис, виходив 1906 (всього 6 чисел, перше та останнє — здвоєні) у Петербурзі. Видавець — А. Шабленко, редакційна колегія — М. Порш, С. Петлюра, П. Понятенко. Намагався дотримуватися модної на ті часи соціалістичної орієнтації. Друкувалися Леся Українка («Одне слово», «Напис в руїні»), В. Винниченко («На пристані», «Раб краси»), а також А. Шабленко, Т. Романенко, А. Бобенко та ін.

**Вíльний вíрш** — вірш, який, на відміну від канонічних нормативів силабо-тоніки, має довільну кількість стоп при збереженні традиційного римування та закономірного розподілу наголосів. Найпоширенішим розміром В. в. вважається ямб, застосовуваний у вірші з коливанням від однієї до шести стоп у вільній послідовності, здебільшого практикований у жанрі байки (байковий вірш), хоч може вживатися й в інших жанрах. Так, В. в. застосовував Г. Чупринка, вживаючи хорей:

Дзвоне, дзвоне, тихо дзвоне
Вільний, мрійний, тихий дзвін,
В світлі, в вітрі, в небі тоне,
Спів розносе
І голосе.
Хто се, хто се
Дзвони носе,
Хто се він?

В. в. приваблює невимушеною, природною синтаксичною будовою. Водночас, оскільки довжина кожного рядка заздалегідь не встановлена, то фраза досить містко вкладається в цей рядок і визначає його обсяг, урізноманітнюючи та динамізуючи ритмо-інтонаційний колорит поетичного мовлення.

**«Вінóк русúнам на обжúнки»** — літературно-фольклорно-науковий альманах, укладений І. Головацьким і виданий у Відні двома книжками (1846—47) у друкарні ченців-мехитаристів. Дохід від першої книжки планувався на допомогу селянам Галичини, які постраждали від повені. Друга була присвячена єпископу Й. Раячичу — «благороднійшому чоловіколюбцю, ревнительнішому защитителю благочестя, великодушному покровителю просвіщенія народного». У доборі матеріалу І. Головацькому допомагав його брат Яків — один

із діячів «Руської трійці», поет, вчений-філолог, фольклорист і педагог. Видання певною мірою продовжувало традиції альманаху «Русалка Дністровая». У ньому подано народні пісні, казки, легенди, фрагменти з «Краледвірського рукопису», що на той час вважався національним сербським епосом (пізніше з'ясувалося, що це була підробка В. Ганки), сербські народні пісні в перекладі Я. Головацького та його статтю про М. Шашкевича. У другій частині, крім багатьох фольклорних творів, вміщені вірші, статті з питань етнографії І. Вагилевича, М. Устияновича, Л. Данкевича, С. Скоморовського та ін. Найбільшу художню вартість мають вперше надруковані поезії М. Шашкевича («Вздовж, поперек зійди світом», «Псалми Русланові»), подані у статті Я. Головацького «Пам'ять Маркіяну-Руслану Шашкевичу». І. Франко серед публікацій альманаху, крім творів М. Шашкевича, виділив «прекрасну збірку народних загадок, казок і анекдотів». Яскраво виявив ідеї духовної співпраці слов'янських народів, що засвідчують публікації російських, чеських, сербських фольклорних матеріалів. Водночас у ньому проявилися риси мовного «консерватизму» (впровадження кирилиці і церковнослов'янського правопису, австрофільські симпатії).

**Вінóк сонéтів** — див.: **Сонет.**

**«Вінóк Т. Шевчéнкові із вíршів украї́нських, гáлицьких, росíйських, білорýських і пóльських поéтів»** — літературний альманах (Одеса, 1912), упорядкований М. Комаровим. Художнє оформлення Л. Квачевського. Містить твори (деякі — мовою оригіналу, зокрема білоруською та польською), що друкувалися від 1841 по 1912 у періодиці, більша частина їх коментується. Серед авторів — І. Франко, Леся Українка, Панас Мирний, М. Старицький, А. Кримський, М. Некрасов, Янка Купала, Б. Залеський та ін.

**Віньéтка** *(франц. vignette)* — елемент книжкової графіки, дрібне зображення орнаментального, предметного або сюжетно-тематичного характеру, інколи з алегоричним або символічним змістом. Розташовується на зовнішніх елементах книги, титульних, заключних сторінках; може поєднуватися з ініціалом (буквицею).

**Вірелé** *(франц. virelai, від virer — кружляти, повертатися)* — дев'ятирядкова строфа у французькій поезії XV—XVI ст. Тут римуються другий, п'ятий та сьомий вкорочені рядки, інші — подовжені — охоплені своєю римою. В. застосовувалось як відповідь на ле (франц. *lei* — світський) — віршовану форму з трьох віршів, де кожен третій вкорочений рядок має свою риму і навіть відмінний розмір на противагу двом попереднім довгим. Виконувалися вони на молодіжних іграх поперемінно: ле і В. Згодом вживаною формою В. став шестивірш, в якому римувалися вкорочені третій і шостий рядки, решта мали парне римування. Такою строфічною

конструкцією, що справляє враження елегантності, користувалися й українські поети:

В душі моїй не згас, ще сяє образ твій.
Як часом стрінемось, твій погляд чарівний
  В мені бентежить кров.
Та про любов твою, далекий друже мій,
Не марю я вночі в розпуці навісній —
  Нащо мені твоя любов? *(М. Вороний).*

До речі, у поетичній спадщині М. Вороного трапляються й ін. В.: «Мов зібралися юрбою...», «Соловейко», «Таємне кохання».

**Віртуо́зність** *(італ. virtuoso, від лат. virtus — доблесть, чеснота, талант)* — високий рівень мистецької, літературної майстерності, синонім артизму, артистизму, досконалості. Часто спостерігається у ліриці, де поет розкриває можливості свого таланту завдяки звуковому інструментуванню, ритмомелодиці та ін. засобам версифікації, дивовижною грою уяви та інтелектуальної пристрасті, тонким естетичним смаком.

**Вірш** *(лат. versus — повтор, поворот)* — 1) елемент ритмічного мовлення у літературному творі, основна одиниця віршованого ритму. Подеколи збігається з віршовим рядком, але в жодному разі не повинен з ним ототожнюватися, тому що ці поняття різного плану. Приміром, у доробку В. Пачовського спостерігається такий випадок:

  Так ходила по алеї, та зайняти я не міг! Чисто
ангел-білосніг...Млів я, дивлячись на неї, плили
сльози з віч моїх, заросив я слідки ніг...
  Поверталась, усміхалась —
  та займати я не міг!...

При п'ятьох типографських рядках тут вбачається вісім елементів ритмічного мовлення зі схемою римування аббабба, що асоціюється з восьмивіршем. Трапляються моменти, коли віршових рядків значно більше, ніж віршів:

От і все.
Поховали хорошу людину,
Повернули навіки у лоно землі.
Та невже ж
помістились в тісну домовину
всі турботи його,
всі надії,
жалі? *(В. Симоненко).*

При восьми рядках це звичайнісінький катрен, свідомо почленований на окремі рядки задля смислового та інтонаційного увиразнення поетичного мовлення, складається з чотирьох мовно-ритмічних елементів; 2) система поетичного

мовлення, що має іманентні закономірності внутрішньої ритмічної організації та структури, де особлива роль належить ритмічним акцентам, альтернансам, анакрузам, віршовим розмірам, клаузулам, римам, строфам тощо. Властива віршованому мовленню емоційна піднесеність позначається на інтонаційній самостійності окремих фразових відтинків, підвищує функцію павз, посилює милозвучність, увиразнює естетичну вартість поетичного твору. Звідси ще одне значення В. — 3) ліричний або ліро-епічний твір, організований за версифікаційними законами певного літературно-історичного періоду. Як особлива система В. постав в античні часи, відокремившись від музики і танцю. В праукраїнську добу він був знаний у нерозчленованому вигляді («Послання оріїв до хозар», «Велесова книга»). Його елементи існували і в києворуський період, зокрема у «Слові про Ігорів похід», «Молитві св. Феодосія», і лише на ренесансно-бароковому етапі цей термін поширюється у творчій практиці та в теоретичному осмисленні (шкільні, різдвяні, великодні і т. п. вірші). Поняття «В.» подеколи вживається як синонім до поняття «поезія»:

І звідкіль це питання: а що є вірш?
Дух? Матерія? Першооснова? Сльози?!
[...] душа, яка поряд, така наполохана, що
може вмерти від цокоту серця твого
*(Світлана Короненко).*

**Вірш-діалóг** *(грец. dialogos — бесіда, розмова між двома особами)* — поетичний жанр, у якому зображено спілкування двох осіб, на відміну від полілогу чи монологу. Вживається не лише з метою зіставити різні, подеколи полярні погляди чи розкрити порозуміння між ними, а й задля пошуку істини:

*Перший голос*
У часи космічної ракети,
Кібернетики та інших див
За облавок викиньте, поети,
Допотопних ваших солов'їв!
Геть жбурніть симфонії та мрії,
Як ганчірку кидають за тин!
Хто мотор полагодити вміє,
Вартий більше, ніж знавець картин!

*Другий голос*
Ця суперечка виникла не вчора,
Може, у печерній ще добі,
Але буть додатком до мотора
Для людини мало, далебі!
Як же так убого ви живете,
Чом так занепали ви, скажіть,

Щоб у дні космічної ракети
Солов'я не в силі зрозуміть? *(М. Рильський).*

В.-д. поширений у світовій поезії, зокрема в античній (еклога), у східній (дастан), вживається переважно як теза й антитеза. У такому вигляді він спостерігається й у народних піснях («А ми просо сіяли» та ін.). У сучасній ліриці В.-д. набуває досить вишуканих форм:

— Хіба то я?
— То ти і я...
— А може, то ми...
— А може, то сніг...
— То біла стіна...
— Хіба то вечір?
— То кохання...
— То кохання...
— *То ти і я [...] (М. Саченко).*

**Вірш-пейзáж**, або **Пейзáжна** *(франц. paysage, від pays — місцевість, краєвид)* **лірика**, — умовна назва ліричного жанру, в якому йдеться про художні переживання природи, олюдненої та одухотвореної. У різні культурно-історичні епохи В.-п. посідав не однакове місце в поезії. Був майже відсутній у добу класицизму, натомість набув особливого поширення в період романтизму. В українській ліриці В.-п. — один із основних жанрів, зазнавав емоційної інтимізації:

Падає з дерев пожовкле листя,
День уже в обіди догорів, —
Кажуть, що вночі на передмістя
Осінь приблукала з хуторів.
В центрі вона буде завтра ранком,
Повагом вступаючи туди...
Що ж! Приходь, задумлива селянко, —
Я тебе побачити радий *(Є. Плужник).*

**Вірш прóзою**, або **Поéзія в прóзі**, — короткий ліричний твір настроєвого характеру, наближений за формою тексту до прози і водночас за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом, навіть з фрагментами спорадичного римування — до поезії. Будучи помежовим жанром, В. п., на відміну від власне вірша, спирається на чергування довгих та коротких відтинків ритмізованого тексту, тяжіє до фонетичної упорядкованості та регулятивності мовлення, до «етюдності» чи філософської медитації тощо. Вперше звернувся до В. п. Ш. Бодлер («Малі поезії у прозі», 1869). Згодом цей жанр, починаючи від А. Рембо та І. Тургенєва, привертав увагу багатьох письменників, передовсім модерністів, спрямованих на пошуки трансцендентної сутності буття. Не минуло та-

ке захоплення й українських письменників на початку XX ст. (М. Коцюбинський, В. Стефаник, Марко Черемшина, Г. Хоткевич, І. Липа, О. Плющ, Дніпрова Чайка, Ольга Кобилянська та ін.), з'явилися «акварелі», «етюди», «шкіци» і т. п., які збагатили літературу новими формами. Зверталися до цього жанру і пізніше (Ірина Вільде, С. Гостиняк, Є. Гуцало та ін.).

**Віршо́вий ро́змір**, або **Ме́тр** *(грец. metron — міра)*, — поширений у силабо-тонічній версифікації термін для позначення особливостей ритмічної одиниці, покладеної в основу певного віршового твору, власне — міра вірша, його загальна схема, з якою узгоджуються його елементи (ямбічний розмір, дактилічний розмір тощо). Метричне віршування, що спирається на розташування довгих та коротких складів, притаманне античній поезії, арузу тощо (квантитативне віршування), натомість у силабо-тоніці за основу береться чергування наголошених та ненаголошених складів (квалітативне віршування). Російські віршознавці А. Бєлий, В. Жирмунський та ін. розглядають метр як ідеальну систему, що навряд чи відповідає версифікаційній практиці, є її частковим, але істотним проявом.

**Віршозна́вство** — розділ літературознавства, частина поетики, наука про віршові нормативи літературних творів, покликана осмислювати внутрішню будову вірша, власне, його метрику, строфіку та фоніку. В Україні початки В. спостерігаються в граматиках та поетиках братських шкіл XVI—XVII ст. Особливого розвитку сягнуло В. у Києво-Могилянській академії (Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Георгій Сломинський та ін.). У XIX ст. В. розроблялося в наукових працях О. Потебні, В. Перетца, І. Франка, Ф. Колесси та ін., а в XX ст. — Б. Навроцького, Б. Якубського, Д. Загула, Г. Майфета, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, В. Чапленка, С. Гаєвського, В. Сімовича, Я. Гординського, І. Огієнка (митрополита Іларіона), В. Державіна, Д. Питченка, І. Качуровського, В. Ковалевського, К. Волинського, Наталі Чамати, Галини Сидоренко, Наталі Костенко, М. Сулими, Алли Коваль та ін.

**Віршува́ння**, або **Версифіка́ція**, — 1) мистецтво виражати свої думки у віршованій формі; 2) система організації поетичного мовлення, в основі якої міститься закономірне повторення певних мовних елементів, що складаються на підставі культурно-історичної традиції певної національної мови. Система В. — це сукупність норм та принципів версифікаційної майстерності, розбудовується на підставі певного ритмічного критерію. Відповідно до просодичних властивостей мов вона розмежовується на дві групи — квантитативну (у російському варіанті літературознавства — метричну), що характеризується нормативним чергуванням довгих та ко-

ротких складів, зумовлених кількістю часу, необхідного для вимови складу, та долучених до нього більших ритмічних одиниць (античне віршування, аруз, навіть народне віршування українців), і квалітативну, спрямовану на врахування не тривалості складів, а їхньої акцентної виразності, пов'язаної з принципом наголошеності та ненаголошеності. Друга група, що нині витіснила першу, поділяється на такі версифікаційні підгрупи: силабічну, де за первісну ритмічну одиницю править склад як такий, властиву мовам з постійним наголосом (французька, польська та ін.); тонічну, що спирається на повтор слів та словосполучень із своїм наголосом як основою ритму; силабо-тонічну, базовану на чергуванні наголошених та ненаголошених складів, яка поєднує в собі силабічні й тонічні тенденції. Попри те, в українському віршуванні спостерігаються проміжні версифікаційні форми як у вигляді квантитативно-силабічного синтезу, так і в інших варіантах, зокрема коломийковий вірш, що постає внаслідок злиття силабічного та силабо-тонічного віршів, або павзник і тактовий вірш, в яких вбачається сполука силабо-тонічного і тонічного віршування і т. п. Верлібр, який трактується як різновид тонічного вірша, має довільну організацію. У віршах прозою мовиться про чергування довгих та коротких відтинків ритмізованого тексту. Система В. визначає відповідний розмір і в квантитативній, і в квалітативній групах, послуговується відповідними знаками: — довгий склад, .... короткий склад, а також ненаголошений, — наголошений склад, // цезура, .... лейма. Початком українського літературного В. слід вважати кінець XV ст., коли Юрій Котермак видрукував латиномовний віршовий вступ до «Прогностичної оцінки 1484 року». Від часу публікації силабічного вірша Герасима Смотрицького в «Острозькій Біблії» (1581) розпочався період силабічної версифікації. Він проіснував майже до кінця XVIII ст., поступово витісняючись силабо-тонікою, перші ознаки якої з'явилися в доробку Г. Сковороди, а невдовзі, у XIX ст., стали панівними в новій українській літературі. Найповніше проявились вони у творчості Т. Шевченка, сягнули свого розмаїття в ліриці І. Франка, Лесі Українки, В. Самійленка та ін. Версифікація XX ст. в українській поезії розвивається за наявності різних потоків — при чільному посіданні силабо-тонічного вірша досить потужними виявилися тонічні та пограничні версифікаційні струмені з тяжінням до поліметричності, верлібрів тощо. Попри велику роль, котру виконують у В. відповідні системи, певні віршові розміри, неабияке значення надається у ньому іншим ритмотвірним чинникам, засобам структуризації (комплекс римування, стилістичні фігури, тропіка, багатство строфічних форм та поетичних жанрів тощо). Засвоєння законів та механізмів В. сприяє розк-

риттю таланту, за відсутності якого воно засвідчує у кращому випадку лише версифікаційну майстерність автора. В. індиферентне до такої імітації.

**«Вíсник культýри і життя́»** — ілюстрований громадсько-культурний і літературний тижневик, виходив у Києві 1914 (чотири номери) за редакцією П. Богацького та активною участю Г. Хоткевича. Ставив за мету тримати «руку на пульсі культурного життя, приносити в українську сім'ю знання того, чим живе і дише культурний світ, новини наукового й артистичного руху; а передусім має на цілі знайомити кожну частину нашого краю з культурним життям других його частин, стати органом, що підтримував би духовну зв'язь між Україною, Галичиною, Буковиною, Угорською Руссю, канадійською, загальноамериканською і всякою іншою українською еміграцією». Культивував оригінальну і перекладну белетристику, поезію, літературну й мистецтвознавчу критику, бібліографію, широку інформацію про духовне життя українців в усіх землях, хроніку подій. На його сторінках вперше були видрукувані психологічно-драматичний етюд «Люблю женщину», статті «Новіша скульптура С. Т. Коньонко», «Спомини селянина-поляка з 1863 року», рецензії (відгук на колективний збірник «Z dziejow Ukrainy») Г. Хоткевича (деякі з них підписані криптонімом Г. Х.). З питань церковного мистецтва вирізняється розвідка С. Яремича «Живопис Андріївської церкви у Києві (1752—56)». Містив статті про японську драму, польську музику, новини науки і техніки, відгукнувся на праці М. Вороного («Театр і драма»), О. Синявського («Про що співають кобзарі»), Д. Донцова («Модерне москвофільство») та ін., подавав репродукції творів С. Коненкова, В. Семенка та ін., хронікальні нотатки про громадсько-культурне життя в Україні та за кордоном. У зв'язку з короткочасністю існування накреслену програму журнал виконати не зміг.

**«Вíсті»** — щоденна газета, видавалася у Харкові з 1918 як орган ради робітничих депутатів, з серпня 1919 — орган ВУЦВК. Виходила спочатку російською, а з 1921 — українською мовою. Першими її редакторами були В. Еллан (Блакитний), Є. Кас'яненко. Особливої популярності сягнула в період т. зв. українізації, друкуючи твори Остапа Вишні, В. Еллан (Блакитного), В. Сосюри, Ю. Смолича, В. Поліщука, Г. Косинки, І. Сенченка, К. Гордієнка та ін. Під час святкування 200-річчя від дня народження Г. Сковороди у грудні 1922 на сторінках «В.» з'явилися уривки поеми «Сковорода» П. Тичини. Із шаржами та карикатурами часто виступав О. Довженко. При газеті існував додаток, що змінював свою назву («Література, наука, мистецтво», «Культура і побут», «Література і мистецтво»), який постійно висвітлював склад-

ний літературний та духовний процес періоду «розстріляного відродження». Зокрема, на сторінках «Культури і побуту» спалахнула літературна дискусія, започаткована М. Хвильовим, яка мала велике значення в історії української думки. «В.» висвітлювали й інші питання, як, приміром, правописні проблеми напередодні присвяченої їм конференції 1927. На межі 20—30-х «В.» перетворилися на офіційну більшовицьку газету, 1941 об'єднану з газетою «Комуніст».

**Віталі́зм** *(лат. vitalis — життєвий)* — 1) вчення, за яким у живих організмах є особлива, нематеріальна сила (ентелехія, життєздатність), що регулює в них життєві процеси; 2) стильова течія у багатьох літературних напрямах першої половини XX ст., філософською основою якої було ніцшеанство і бергсонізм. В. у літературі відтворював мінливий потік, динаміку, рух життя, мав антиінтелектуальну спрямованість, виходив з біологічної концепції людини. В. найяскравіше виявлявся у футуризмі та експресіонізмі. Саме такому розумінню В. Хвильовий свідомо протиставляв свою доктрину «романтики вітаїзму». У статті «Формалізм?» з циклу «Думки проти течії» він пояснював, що «романтика вітаїзму» подається як «антитеза до мистецького ліквідаторства», запитуючи опонентів: «Невже треба надавати так багато значення тому, що «вітаїзм» звучить так, як «біологічний віталізм». Зізнавався, що він свідомо викинув літеру «л», щоб «не наводити на гріх своїх супротивників». Критикуючи погляд О. Шпенглера на «присмерк» Європи, М. Хвильовий твердив, що «психологічна Європа» як символ допитливого людського духу «виведе наше молоде мистецтво на великий і радісний тракт до світової мети», що українське мистецтво мусить знайти «найвищі естетичні цінності». В українській літературі естетику В., яка стверджувала життєвість нації, незнищенність українського духу, художньо розробляли письменники—політичні емігранти: найяскравіше в поезії — Є. Маланюк, О. Ольжич, у прозі — У. Самчук. Трилогії останнього «Волинь», «Ost», романи «Чого не гоїть вогонь», «На твердій землі» і системою персонажів, і морально-естетичним пафосом утверджують концепцію життєвості українців. Філософію В. розкриває монолог Павла Даниліва, головного героя роману «На твердій землі». Одержавши канадське громадянство після численних пригод і поневірянь, він розмірковує: «Чи я забув про землю предків? Ні. Не забув. І не залишив. І не зрадив. Земля моїх предків далі моя земля, з неї зліплена моя плоть і моя кров, і мій дух, і моє минуле [...]. Я не скорився. Я не міг скоритися. Я не мав сили скоритися. Не знаю, звідки і для чого ця моя сталево-тверда нескореність, але вона є, вона буде».

**«Вітчи́зна»** — щомісячний літературно-художній та громадсько-політичний журнал, орган СПУ. Заснований у

Харкові 1933 під назвою «Радянська література». З 1941 називався «Українська література». Під назвою «В.» відомий з січня 1946. Протягом 1934—41 виходив у Києві; у 1941—43 видавався в Уфі, з листопада 1943 по березень 1944 — у Москві, з березня 1944 — у Києві. Головними редакторами були: І. Кулик, І. Микитенко, Ю. Яновський, Є. Адельгейм, О. Гончар, Л. Новиченко, Д. Копиця, В. Козаченко, О. Полторацький, Л. Дмитерко. З 1986 журнал очолює О. Глушко. Членами редакційної колегії були: М. Хвильовий, М. Рильський, І. Сенченко, В. Сосюра, О. Слісаренко, А. Головко, Остап Вишня, І. Кочерга, П. Тичина, Ю. Смолич, М. Бажан, А. Малишко, Л. Первомайський, М. Стельмах, Ю. Збанацький, П. Козланюк, І. Муратов, П. Воронько, Любов Забашта, Д. Павличко, Ліна Костенко, М. Вінграновський, Б. Олійник та ін. Постійними у «В.» є розділи поезії, прози, критики та публіцистики. Друкує переклади з літератур народів світу, гумор та сатиру, історичний, народознавчий матеріал тощо. Тут були опубліковані поеми «Похорон друга» П. Тичини й «Мандрівка в молодість» М. Рильського, друкувалися прозові твори воєнного періоду Ю. Яновського, О. Довженка, П. Панча, М. Стельмаха. У 1946—48 з'явився роман «Прапороносці» О. Гончара, пізніше — «Таврія», «Перекоп», «Людина і зброя», «Тронка», «Собор». Публікувалися «Мальви» Р. Іваничука, «Волинь» Б. Харчука, «Велика рідня» М. Стельмаха, «Артем Гармаш» А. Головка, повість «Свіже повітря для матері» І. Муратова, твори Ю. Смолича, Л. Первомайського, І. Сенченка, Т. Масенка, П. Загребельного, В. Земляка, В. Бабляка, Є. Гуцала, Гр. Тютюнника, А. Дімарова та ін. Друкував окремі поезії та добірки В. Мисика, Ліни Костенко, Д. Павличка, Б. Олійника, М. Вінграновського, І. Драча, Р. Лубківського та ін. На жаль, через ідеологічні обставини критика у «В.» не завжди була об'єктивною, виявляла надмір політизованості. Статті М. Шамоти, Л. Хінкулова, І. Стебуна, Є. Адельгейма за своїм характером часто були перенасичені ідеологічними звинуваченнями проти М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, А. Малишка та ін. Свіжий струмінь в журнальну критику «В.» наприкінці 50-х — початку 60-х внесли В. Іванисенко, І. Дзюба, І. Світличний, О. Ставицький та ін. У 80—90-ті на сторінках «В.» з'явилися твори В. Винниченка (роман «Слово за тобою, Сталіне», п'єси «Пророк», «Між двох сил»); М. Хвильового («Україна чи Малоросія?», «Вальдшнепи»); Б. Антоненка-Давидовича («Сибірські новели»), а також М. Зерова, Юрія Клена, В. Підмогильного, М. Куліша, В. Стуса, І. Калинця, М. Осадчого. У журналі передрукована самвидавівська праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» з авторськими коментарями. «В.» опублікувала сучасний переклад з грецької «Нового Заповіту», частину фунда-

ментальної праці М. Грушевського «Історія України-Руси», історичні праці Д. Яворницького, «Чужинці про Україну» В. Січинського, історичні розвідки Олени Апанович, Світлана Йовенко регулярно веде розділ «XX сторіччя української поезії. Антологія "Вітчизни"». «В.» присуджує своїм авторам премію імені Ю. Яновського у жанрі новели.

**Вíчні óбрази** — літературні образи, які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів та зображеної в них історичної доби, містять у собі невичерпні можливості філософського осмислення буття. Класичними прикладами В. о. у європейській літературі вважаються образи Прометея, Гамлета, Дон Жуана, Фауста і т. п., які виникли на конкретному історичному підґрунті й сконцентрували у собі вічні пошуки людиною своєї першосутності, свого онтологічного суттєвого призначення, закарбували істотні риси людської природи, виразили постійні колізії людської історії. Українська література також має свої В. о., які порушують корінні проблеми людського буття: образи Бояна, Ярославни, Байди, козака Голоти та ін.

**Вíчні тéми** — літературні теми загальнолюдського значення, перейняті пошуками смислу життя та першосутності, ролі особистості в контексті всесвіту. Тому у світовій літературі, незважаючи на ненастанно змінні конкретно-історичні ситуації, акцентуються визначальні мотиви людського буття, пов'язані з життям та смертю, людиною і природою, людиною і Богом, любов'ю і ненавистю, добром і злом, творчістю та руйнуванням тощо. Через це в художніх творах поряд з критерієм Краси постає критерій Правди як визначальні естетичні категорії, перейняті морально-етичними принципами. В українській літературі В. т. досить часто набувають екзистенціального характеру — від києворуського митрополита Іларіона та Г. Сковороди до Т. Шевченка та В. Стуса.

**Внýтрішній монолóг** — різновид монологу, в якому передаються внутрішні переживання персонажа замість опису зовнішніх реальних подій, ситуацій, що викликають ці переживання. Стилістично В. м. оформлюється як внутрішня мова дійової особи з відповідною часовою послідовністю думок, характерними синтаксичними конструкціями, способом вислову тощо. В. м. набирає все більшої ваги у творах українських письменників кінця XIX — початку XX ст. У зв'язку з посиленням психологізму зображення і відповідно до цього жанрово-стильових змін літературних творів, автор дивиться під новим кутом зору на об'єкт спостереження, шукає оптимального співвідношення у зображенні персонажа і його оточення, порушує часове розгортання сюжету, а головне — аналізує стан душі персонажа. «Коли старші письменники виходять від мальовання зверхнього світа — природи, економічних та

громадських обставин і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окружене. Властиво, те окружене само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й оскілько, коли й оскілько на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них» (Франко І. Зібр. тв. у 50-ти т. — Т. 35. — С. 108). В. м. дуже близький до ліричного, а також до такого способу зображення внутрішнього світу персонажа, як плин (потік) свідомості. Нерідко зустрічається у творах М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, В. Стефаника, В. Винниченка та ін. Він — характерний елемент у творах таких стильових течій, як імпресіонізм, експресіонізм, постмодернізм і т. п.

**Внýтрішня ри́ма** — форма римування, засіб розкриття можливостей версифікаційної фоніки. Має велику традицію як у світовій поезії («Євангеліє» Отфріда, досвід романтиків тощо), так і в українській. В. р. досить широко застосована у ліриці Т. Шевченка, де засвідчує всі можливі варіанти та комбінації: римування суміжних слів, піввіршів непарного вірша з піввіршем парного, горизонтальна алітерація і т. д. Приміром: *«Послухає моря, що воно говорить, / Спита чорну гору: чого ти німа?»; «Якби-то ти, Богдане п'яний, / Тепер на Переяслав глянув!»* та ін. Майстрами В. р. вважаються П. Шеллі, Дж. Байрон, А. Міцкевич, К. Маро, П. Тичина, М. Вінграновський та ін. І. Качуровський нараховує 9 позицій В. р., які поширені в класичній та сьогоденній українській поезії. Серед них розглядається рима початку вірша з його кінцем та кінцем наступного (*«Іде кіт через лід / Чорнолапо на обід»*, М. Вінграновський); кінця попереднього вірша з початком наступного (*«Іде, іде снігами / На південь, північ, схід, — / А вслід червоні плями, / А вслід червоний лід»*, Д. Фальківський); рима піввіршів (*«Літо пахло дощем, бузиною, порічкою, / в надвечірніх кущах цілувалися пари, / і коли стигле сонце сідало за річкою, / пахли тихим дощем кам'яні тротуари»*, Ю. Андрухович); *«Нагі ми, світе, глянь... нагі і многогрішні / зрива всевладна длань з нас сповиття торішні...»*, П. Мовчан); рима піввірша з кінцем вірша (*«Кому — долю багряну, кому — сонце з туману, / Кому — перса дівочі, кому — смерть серед ночі»*, І. Драч); початки суміжних чи близько розташованих суголосних слів (*«Цей такт, / Цей тракт хитких істот, // Цей акт одвертий, акт прилюдний, / Цей неймовірний акт»*, М. Бажан); рима суміжних слів у вірші (*«...і піднеслася голова, й слова прийшли до уст зелені»*,

Б.-І. Антонич); суцільна або майже суцільна рима (*«...І голосе. Хто се, хто се Дзвони носе, Хто се він?»*, Г. Чупринка); суцільна монорима (*«Там тополі на волі у полі»*, П. Тичина).

**Внýтрішня фóрма слóва** — певні особливості зв'язку звукової будови слова з його первісним значенням; спосіб структурної та семантичної мотивованості слова іншими словами. Інакше кажучи, В. ф. с. — це первісне (етимологічне) значення, що виникає з опорою на якусь названу словом ознаку (не обов'язково суттєву) предмета або явища. Наприклад, назва лободи «мучинець» є похідною від слова «мука» і зумовлена тим, що стебло та листки рослини вкриті борошнистим нальотом. За О. Потебнею, В. ф. с. засвідчує, як людині уявляється її власна думка. У похідних словах, які в мові структурно та семантично мотивуються іншими словами, В. ф. с. є прозорою. Іноді подібний зв'язок із різних причин затемнюється, втрачається, а отже, втрачається і В. ф. с. Так, нині уже досить важко сприймається те, що за походженням лексеми «кінець» і «початок» є спільнокореневими. Це виявляє етимологічний аналіз. На поняття «В. ф. с.» спираються і при розкритті природи поетичного (образного) слова. На погляд Г. Винокура, образними є слова, які мають В. ф. При цьому В. ф. с. трактується як здатність загальномовного словесного значення ставати своєрідним виразником іншого поетичного (образного) змісту, що виникає в художньому творі. Це пов'язано з тим, що узвичаєні назви одних предметів починають уживатися як назви інших об'єктів. У даному випадку не йдеться тільки про традиційне метафоричне перенесення, яке лежить в основі тропів і є яскравим виявом В. ф. с. Суть полягає в тому, що в художньому мовленні поетичний (віддалений) зміст (не лише при метафоричному перенесенні, а й поза ним) ніколи не обмежується буквальним (словниковим, ближчим) змістом слів. Цей поетичний зміст ґрунтується на загальномовних словесних значеннях, виражається за їх допомогою, тобто внаслідок естетичних перетворень семантики один зміст стає формою іншого (образного) змісту (див.: **Мова художньої літератури; Семантика**).

**Водевíль** *(франц. vaudeville)* — легка комедійна, переважно одноактна п'єса з анекдотичним сюжетом, виповнена динамічними діалогами, піснями, танцями. Започаткована у Франції в XV—XVI ст., але як драматичний жанр остаточно оформилася у XVIII ст. В Україні В. має і свої національні джерела, передусім — інтермедії. Відомі автори В. — І. Котляревський («Москаль-чарівник»), В. Гоголь («Простак, або Хитрющі жінки, перехитрені солдатом»), С. Васильченко («На перші гулі»), Олександр Олесь («По Мюлеру») та ін. У В. широко використовуються фольклорні мотиви, побутові колі-

зії («По-модньому» М. Старицького). Подеколи В. трактується як суто розважальний жанр («Кум-мірошник, або Сатана в бочці» В. Дмитренка).

**Вокáбула** *(лат. vocabulum — назва, слово)* — окреме слово як предмет лексикології і лексикографії; окреме іншомовне слово з перекладом рідною мовою; заголовне слово словникової статті.

**Вокалíзм** *(лат. vocalis — голосний)* — система голосних фонем певної мови з усіма їх рисами, які виявляються у процесі артикуляції в мовленні. При вимові голосних (вокальних) звуків органи вимовляння не утворюють жодних перешкод, тому ці звуки артикулюються за участю одного лише голосу. В. української літературної мови творять шість фонем: /а/, /о/, /у/, /е/, /и/, /і/. В окремих діалектах кількість голосних є більшою. У порівняльній граматиці індоєвропейських мов цим терміном позначається також явище апофонії (тобто аблаут, або морфонологічне чергування) голосних фонем у певній морфемі, наприклад: е — и — 0 (нуль звука): беру — відбираю — брати. В. разом з консонантизмом творять фонологічну систему певної мови, широко використовувану в художній літературі.

**Волапю́к** *(штучне утворення volapük, від англ. world — світ і speak — розмовляти)* — штучна міжнародна мова, яку створив Й. Шлейєр у Німеччині в 1879. В. не набула практичного застосування. В літературній практиці вживається з іронічним відтінком, коли йдеться про штучне мовне утворення.

**Волочéбні пíсні** — вид білоруської календарно-обрядової пісенності, якою дружини волочебників, подібно до українських колядників, у великодній понеділок вітають людей. Головний зміст В. п. — побажання, віншування, яке висловлює молодь родині у свята, за що їй дарують калач і крашанки — волочільне. Змістом, формою, характером виконання В. п. близько споріднені з українськими колядками, в яких нерідко час дії — не зима, а початок весни, мовиться про оранку, сівбу, бурі і дощ. Це дало підставу фольклористам (О. Потебня, Ф. Колесса) стверджувати про давню спорідненість В. п. і колядок як пісень весняного новоріччя, що пізніше під впливом християнського календаря у білорусів закріпилися за Великоднем, а в українців за Різдвом. Свідченням того, що в Україні В. п. були поширені ще у XVII ст., є заклик Івана Вишенського в посланні до кн. В. Острозького: «Волочільноє по Воскресенії з міст і з сел виволокши, утопіте». Ф. Колесса писав: «Тепер залишилися в нас тільки останки волочебних пісень у Яворівщині під назвою «риндзівок». Вони оспівують такі самі теми, як колядки, даючи перевагу еротичному (любовному) змістові, і кінчаються такими самими

побажаннями, як колядки, від яких відрізняються тільки воскресним рефреном (приспівом):

Же Христос, же воскрес,
Же воїстину, же воскрес.

Це, мабуть, пізніший додаток, що зв'язує старовинну пісню із християнським святом «Воскресення» (Українська словесність. — Львів, 1938. — С. 37—38). На спорідненість В. п. з веснянками, гаївками, риндзівками вказував В. Гнатюк (Матеріали до української етнології. — Львів, 1909. — Т. XII). Як свідчать записи фольклористів у минулому і сучасні експедиційні матеріали, в українців на Волині (Берестейщина, Ратнівський, Камінь-Каширський райони) В. п. побутують і нині, називаючись рогульками, рогульчатими піснями.

**«Волошки»** — ілюстрований журнал для дітей, що видавався в листопаді-грудні 1917 у Києві (з'явилося 4 числа) за редакцією Наталі Романович-Ткаченко. Друкувалися твори Олександра Олеся, М. Жука, П. Тичини, П. Стаха (С. Черкасенка), Марії Загірньої (Грінченко) та ін., а також переклади англійських, фінських, чеських казок та оповідань.

**«Воскресла Україна»** — збірка художніх творів, видана 1907 заходом товариства «Просвіта» у Львові. Назву дано за однойменним віршем О. Маковея, яким відкривається видання. У збірку увійшло оповідання з народного життя «За що?» Б. Лепкого, етнографічно-побутова оповідь «Сільські знахарі та баби-шептухи» (за М. Левицьким подав Е. О.; справжнє прізвище не встановлено), вірш «Отаман» А. Бобенка та гумореска «Як наші рятують» П. Раєвського. Проілюстрована художником Є. Турбацьким, була відгуком Західноукраїнських письменників на революційні події в Наддніпрянщині.

**Восьмивірш** — восьмирядкова строфа з добре розробленою розмаїтою системою римування, в окремих випадках (октава та сициліана) жорстко визначеною, включаючи і рідкісне кватернарне римування:

Давно за синю хмару сонце впало, а
з-над Києва пісок густий одплив, б
а денний клекіт одійшов помалу а
туди, де сквери квітнуть і гаї б
і веселять муровані будівлі в
та ловлять роси із небес вечірні в
у соковитий та тремтючий лист, г
що на вітри небесні ясно звис *(Т. Осьмачка)*. г

**Вояцька повість** — жанр середньовічної літератури, де мовиться про героїчні подвиги, батальні сцени, епізоди військового побуту, в основі яких реальні та легендарні історичні події. Поетичний стиль В. п. пов'язаний із фольклорною епіч-

ною традицією, з історичною, переважно агіографічною (книжною) прозою, тяжів до фактографічного опису, стереотипних стилістичних фігур, поширював патріотичні ідеї та вояцькі чесноти, втілені в центральному образі — історичній особистості, змальованій у вигляді зразкового вояка. Широкою популярністю користувалися такі твори, як «Олександрія», «Іудейська війна» Йосифа Флавія (у києворуському варіанті — «Повість про зруйнування Єрусалима»), «Девгенієве діяння», «Троянські діяння» та ін. В. п. збереглися як фрагменти києворуських літописів («Велесова книга», «Повість минулих літ», Київський літопис, Галицько-Волинський літопис та ін.), козацьких літописів (Самовидця, Самійла Величка, Григорія Грабянки, «Історія русів»), а також як оригінальні твори («Слово про Ігорів похід»).

**Вра́ження у тво́рчому проце́сі письме́нника** — чуттєва основа, на яку спирається художньо-образне мислення митця. В. — відчуття і сприймання людини, які виникають у неї в процесі безпосереднього контакту з дійсністю і супроводжуються емоційним збудженням. В. живлять уявлення і творчу уяву письменника, забезпечують конкретно-чуттєву пластичність образів. Функції В. у виникненні художнього твору, передачі читачам естетичної ідеї-пафосу І. Франко пояснював так: «Поетичний твір я називаю ідейним тоді, коли в його основі лежить якийсь образ, факт, враження, чуття автора». У творчому процесі відбувається актуалізація чуттєвих вражень, які виникли раніше і перейшли у сферу підсвідомого. Б.-І. Антонич відтворював цей процес у вірші «Елегія про співучі двері»: *«Співучі двері, сивий явір, / старий мальований поріг. / Так залишилися в уяві / місця дитячих днів моїх, / так доховала пам'ять хлопця / затьмарені вже образи, / такий обмежений став обсяг / тієї пісні, що дрижить, / яка зворушенням хвилює, / та все ж без зайвої сльози / пейзажі споминів малює. / І хочу знову пережить / хлоп'ячі радощі та бурі. / Швидкіш струмує в жилах кров, / і сяють щастям очі хмурі, / в долоні легшає перо».* Передача письменником В. персонажів, оповідача не тільки змальовує об'єкт сприйняття, а й є засобом вираження їх точки зору, світовідчуття, оцінок. Відтворення В. у художньому творі вказує на недосконалість терміна «відображення» для характеристики суті творчості, адже митець не стільки відображає, пізнає об'єктивний світ, скільки відтворює (навіть моделює) чиєсь естетичне освоєння світу, переломлюючи об'єктивну дійсність через внутрішній світ суб'єкта. Пор.: *«Жінка стояла мовчки, наче чужа в цій черзі, де, здавалось, всі знають всіх. Вона не вступала ні в які балачки, але й до неї ніхто не звертався з питаннями. Слава не могла опертися враженню, що в цій жінці є щось незвичайне. Їй навіть здалося, що від жінки пахне якимись особ-*

*ливими парфумами — з тонким і гіркуватим запахом. Вмовляла себе, що цього не може бути, що повітря в магазині було дещо задушливе, щедро насичене запахом продуктів, які тут продавалися, більш за все маринованих оселедців, то де ж би тут пробитись парфумам»* («Прощання з Ізольдою» Галини Гордасевич). Це — сприйняття людей у черзі журналісткою, яка була «тверезою дитиною свого тверезого двадцятого віку, звикла находити всьому логічне пояснення і не вірила, що між людьми можуть виникати якісь стосунки, не підвладні законам логіки». Не вірила, але невдовзі переконалася, що перші враження, інтуїтивне осяяння здатні керувати діями людини інколи сильніше від світоглядних засад. Це — сфера і предмет художнього дослідження. Багатство вражень, особлива увага до їх переливів навіть за рахунок відтворення чіткості предметного світу є основою імпресіонізму.

**«Все́світ»** — щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал, заснований 1925 у Харкові (як ілюстроване двотижневе видання), виходив до 1934. Відновлений 1954 у Києві як орган Спілки письменників України, Українського товариства дружби й культурних зв'язків із зарубіжними країнами (з 1976 — Українського комітету захисту миру). В. Еллан (Блакитний) — перший головний редактор «В.» У харківський період на його сторінках друкувалися твори Ю. Яновського, М. Бажана, М. Йогансена, Г. Косинки, Остапа Вишні, В. Сосюри, М. Доленго, І. Микитенка та ін., а також переклади Е. Верхарна, Й. Єнсена, К. Клебера та ін. У київський період, коли обов'язок головного редактора виконували О. Полторацький, Д. Павличко, В. Коротич, а з 1986 — О. Микитенко, опублікував твори приблизно 2000 зарубіжних письменників у перекладах В. Мисика, Б. Тена, М. Бажана, Л. Первомайського, М. Терещенка, М. Лукаша, В. Гримича, Й. Кобіва, І. Дзюби, Д. Павличка, А. Содомори, Г. Туркова, Г. Халимоненка, Г. Кочура, В. Коптілова та ін. (С.-Ж. Перс, Г. Гессе, А. Камю, Р. Тагор, А. Зегерс, Г. Гарсіа Маркес, С. Квазімодо, Р.-М. Рільке, П. Неруда, Б. Сахні та ін., а також уривки з «Рігведи», твори античних, середньовічних, ренесансних та ін. письменників). Знайомить читачів з історією світової літератури та мистецтва, з творчими пошуками сучасних митців, з проблемами всесвітньої культури й української в її контексті.

**Вставна́ нове́ла** — невеликий, відносно автономний твір (чи фрагмент твору) в межах роману, повісті, поеми, епопеї тощо, пов'язаний з художньою структурою цих жанрів, але відгалужений від неї своєю сюжетною лінією. В. н. відома з античних часів («Золотий осел» Апулея), спостерігається вона і в творах нової та новітньої літератури («Повія» Панаса Мирного, «Берег любові» О. Гончара та ін.).

**Вті́лення за́думу письме́нника** — етап творчого процесу, який приводить до реалізації задуму і виникнення завершеного твору-тексту. Умовно виділяють такі його етапи: 1) виникнення задуму; 2) його розробка, виношування; 3) активізація досвіду життєвих вражень; 4) пошуки форм і втілення задуманого твору; 5) реалізація, втілення задуму; 6) доопрацювання твору, шліфування тексту.

**Вульгари́зм** *(лат. vulgaris — брутальний, простий)* — у стилістиці художнього мовлення — не прийняте національною літературною мовою, неправильне, грубо побутове або іномовне слово чи вираз. Часто вживається письменниками задля надання творові особливого побутового колориту чи характеристики низького культурного рівня зображених у ньому персонажів («Енеїда» І. Котляревського, «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Між двох сил» В. Винниченка, новели В. Стефаника, Марка Черемшини, усмішки Остапа Вишні тощо), подеколи притаманний певній літературній течії, як, приміром, котляревщина чи авангардизм. В. спостерігається найбільше в сатиричних та гумористичних жанрах, однак він застосовується і в ліричних творах:

[...] аж землячок,
Спасибі, признався
З циновими гудзиками:
«Де ты здесь узялся?»
«З України». — «Та як же ти
Й говорить не вмієш
По-здешнему?» — «Ба ні, — кажу, —
Говорить умію,
Та не хочу» *(Т. Шевченко)*.

У сучасній українській літературі В. наявні в доробку неоавангардистів, зокрема представників «Бу-Ба-Бу», «нової літератури», приміром у поезіях В. Цибулька, спрямованих на властиву авангардистському стилю епатажну прозаїзацію лірики:

заплетений ганебний соціум а в нім
намішано красунь з старечими руками
немовби ті гектарами сапали масиви зір і буряків
і рок-н-рольних мудаків.

Особливого поширення В. набули і в сучасній постмодерністській прозі («Рекреації», «Московіада» Ю. Андруховича, «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко та ін.). Вживання В. у художньому творі має бути вмотивованим, відповідати чуттю естетичної міри як запоруки чистоти літературної мови.

***Вульга́рний соціологі́зм у літературозна́встві*** — напрям соціологізму в літературі (1910—30), представники якого виходили з марксистського положення про соціальну, класову зумовленість ідеології, спрощено розуміли історико-літературний процес, заперечували спадщину класичної культури. В. с. у л. ставив перед собою мету розвінчувати письменників минулого як нібито служителів панівних класів. На початку XX ст. В. Келтуяла, а в 10—30-ті. В. Переверзєв, В. Фріче в Росії, а в Україні В. Коряк, С. Щупак, Я. Савченко розробляли проблеми ідеології «класової» природи літератури. Специфіку художньої літератури вони пояснювали виключно економічним становищем і розвитком окремих класів чи груп, представником і виразником яких вважали письменника. Тому кожний художній твір розглядався як зашифрована «ідеограма» класу чи його групи. Так, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко трактувалися В. с. у л. як ідеологи «дрібномаєтних поміщиків», Л. Толстой — середнього дворянства і т. п. А тому художній твір В. с. у л. розглядався як «образна ілюстрація» до соціології, в художніх образах відшукували загальні політико-економічні категорії. Під сумнів ставилася доцільність літературних жанрів, успадкованих від старої літератури — існували теорії відмирання роману, лірики, трагедії, комедії як нібито «буржуазних» форм мистецтва. Навіть гасло «вчитися у класиків» розумілося як заклик навчатися тільки трактованої в дусі вузького «техніцизму» «професійної майстерності», яка відривалася від «застарілого» ідейного змісту творів класиків і протиставлялася їм. Механічно переносячи боротьбу ідеалізму та матеріалізму в філософії на літературний процес, теоретики В. с. у л. зводили все розмаїття та складність літературних напрямів і шкіл усіх часів до боротьби реалізму й антиреалізму. Це призвело до приниження романтичного методу як нездатного правдиво відтворити життя. Вважаючи мистецтво прямим аналогом дійсності, послідовники В. с. у л. вбачали в етапах розвитку мистецтва пряме повторення етапів історії класів. Історія реалізму в цих побудовах повторювала історію піднесення та занепаду буржуазії. На цій підставі оголошували О. де Бальзака вершиною реалізму, а реалізм кінця XIX і всього XX ст. — занепадом. На початку 30-х внаслідок дискусії і критики праць В. Переверзєва і його школи В. с. як певну систему поглядів було осуджено літературознавством, яке, однак, не звільнилося від соціологізаторства. Естетика з другої половини 50-х вже вказувала на особливу специфічну природу літератури як форми суспільної свідомості, твердила про її вагому роль у пізнанні й перетворенні життя за законами краси. Однак ідеологічна заангажованість радянського літературознавства і далі робила його своєрідним знаряддям ідеологічної боротьби, відмежовуючи від наукових пошуків та розу-

міння літератури як мистецтва. Сучасне літературознавство України спростовує погляд на літературну науку як на просту сферу прикладання і підтвердження основних положень історичного матеріалізму, прагне розкрити не тільки зумовленість літератури розвитком суспільного життя, а й специфічні, найбільш глибокі й тонкі внутрішні закономірності, приділяє увагу проблемам поетики, вивченню іманентних основ художньої творчості.

**ВУСПП (Всеукраїнська спíлка пролетáрських письмéнників)** — літературна організація, заснована на Всеукраїнському з'їзді пролетарських письменників (Харків, 25—28 січня 1927) за ініціативою компартії задля протистояння пробільшовицьких письменників ВАПЛІТЕ, «неокласикам», МАРСу. Найактивніші члени ВУСППу: Б. Коваленко, О. Корнійчук, І. Микитенко, І. Кулик, В. Коряк, І. Ле, М. Шеремет, П. Усенко, М. Доленго та ін. Організація, займаючись не так творчою, як адміністративно-партійною роботою, мала свої друковані органи («Літературна газета», журнали «Гарт», «Красное слово», «Проліт»). Проіснувала до 1932, склала ядро майбутньої Спілки радянських письменників України.

**ВУФКУ** — Всеукраїнське фото-кіноуправління, створене 1922, підлегле Наркомосу УРСР. Мало дві кінофабрики — Одеську та Ялтинську, у 1929 була створена Київська, технікум в Одесі, власні кінотеатри, двотижневик «Кіно». Тут працювали відомі режисери (П. Чардинін, В. Гардін, М. Терещенко, О. Довженко, І. Кавалерідзе та ін.), актори (Ю. Шумський, А. Бучма, М. Крушельницький, С. Свашенко, Валентина Чистякова та ін.), залучалися до написання сценаріїв і письменники: М. Бажан, Ю. Яновський, Г. Епік, О. Досвітній та ін. Найвідоміші тогочасні фільми: «Тарас Шевченко» (1926), «Микола Джеря» (1927), «Тарас Трясило» (1927), «Звенигора» (1928), «Земля» (1930) тощо. 1929 ВУФКУ перейменовано на «Укрфільм» (нині кіностудія ім. О. Довженка).

# Г

**Гáбровський** *(від міста Габров у Болгарії)* **гýмор** — болгарські анекдотичні розповіді про скнарість та інші негативні риси людського характеру. Г. г. — м'який, добродушний, іскрометний і разом з тим ущипливий:

> — Чому це ти обрубав котові хвоста?
> — Щоб менше виходило тепла з хати,
> коли зачиняю за ним двері.

У Габрові проводяться щорічні міжнародні фестивалі гумору.

**Газе́ль** *(араб. gazal — ліричний вірш)* — ліричний вірш, що складається не менше як з трьох, не більше як з дванадцяти бейтів (двовіршів), пов'язаних наскрізною монориною кожного другого рядка (крім першого бейта з парним римуванням) за схемою метричної основи аруза: аа, ба, ва, га і т. п. Викінчені за думкою строфи, не пов'язані між собою фабулою, об'єднує спільний мотив. У кінцевому бейті автор неодмінно називає своє ім'я (літературний псевдонім). Основний зміст Г. — любов, туга закоханого, незрідка філософські медитації, перейняті вченням суфізму та анакреотичними настроями, втіленими в алегоріях. Ця форма як відгалуження касиди виникла у VII ст. в арабській та перській поезії, невдовзі поширилася в тюркомовних літературах (Сааді, Гафіз, Джамі, Навої, Рудакі та ін.), вплинувши на індійську та уйгурську. Європейський читач вперше познайомився з Г. в латиномовній інтерпретації Т. Гайда (1767). Першим до Г. в Європі звернувся Й.-В. Гете, котрий написав свій «Західносхідний диван». Г. зустрічаються і в доробку українських поетів (І. Франко, В. Поліщук, Д. Павличко та ін.). У творчості А. Казки ця віршована форма зазнала певної зміни (зокрема, не вживається сфрагіда), а після монорими застосовано рефрен:

Хлоп'ятком бігав я в садку — то був лиш сон!
Ласкало сонце у щоку — то був лиш сон!
І сад здававсь старий, густий, і так було
В нім любо гратись в холодку — то був лиш сон!
І батько, й ненька, і брати, і сестри — де воно?
Все щезло, мов луна в гайку, — то був лиш сон!
Й знов: монастир, вечерень сум й тужливий дзвін,
Тра канонаршить хлопчаку — то був лиш сон!
А далі вже зашумував Красою Всесвіт — пить
Кохання келих юнаку — то був лиш сон!
Чарівний сон — а я повірив, що в журбі,
В самотині шептать в кутку — то був лиш сон!

**Гаївки** — див.: **Веснянки.**

**Гайдама́цькі пісні́** — історичні пісні часів визвольної боротьби проти польського і московського гніту у XVIII — на початку XIX ст. в Центральній та Лівобережній Україні. Назву дістали від слова «гайдамака», яке в турецькій мові означає бунтівливу людину. Історія визвольної боротьби відображена у численних Г. п. про втечу селян у степи, перехоплення і покарання втікачів, про вбивство Бондарівни паном Каньовським (Миколою Потоцьким), про Саву Чалого, Залізняка і здобуття ним Умані, про Швачку, Гната Голого. Г. п. виражали волелюбний ідеал українців, славили мужність і відданість Батьківщині, осуджували зрадників і злочини поневолювачів. Г. п. мотивами перегукуються з козацькими, оприш-

ківськими та повстанськими. Вони ввійшли до збірників М. Драгоманова (Політичні пісні українського народу XVII—XIX ст. — Вип. І, II. — Женева, 1883, 1884; Нові українські пісні про громадські справи. — Женева, 1881), Д. Ревуцького (Українські думи та пісні історичні. — К., 1919) та ін. Як і легенди, перекази, вони дали матеріал письменникам для літературних творів: поема «Гайдамаки» Т. Шевченка, повість «Кармелюк» Марка Вовчка, трагедія «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Гайдамацька пісня» О. Маковея, роман «Гайдамаки» Ю. Мушкетика, роман «Побратався сокіл» М. Сиротюка, повість «Гонта» Я. Стецюка та ін.

**Гайду́цькі пісні́** — фольклорний пісенний епос переважно балканських народів — сербів, хорватів, болгар, албанців, а також румунів і молдован. Назва пішла від слова «гайдук» — вояк-піхотинець (угорською мовою), учасник збройної боротьби південнослов'янських народів проти турецьких загарбників у XV—XIX ст., народний захисник, визволитель. Г. п. оспівують героїчні подвиги ватажка та його загону. Невеликі за обсягом, героїко-епічні за змістом, багаті традиційною поетикою (уособлення, гіперболи, епітети, порівняння), емоційні, оптимістичні, сповнені романтичним пафосом, Г. п. привертали увагу митців. Українською мовою їх перекладали М. Старицький, І. Франко, О. Барвінський, О. Навроцький, М. Рильський, Л. Первомайський. Образи і мотиви Г. п. знайшли відгук у творах Ю. Федьковича, Лесі Українки, Д. Павличка, Д. Білоуса та ін.

**«Галича́нин»** — літературно-художній та науковий збірник, що виходив у Львові (1862—63) за редакцією Я. Головацького та Б. Дідицького (з'явилося 4 числа). Тут друкувалися твори як галицьких, так і наддніпрянських письменників (М. Устиянович, Ю. Федькович, П. Куліш, О. Кониський, Д. Мордовець, С. Воробкевич та ін.), а також статті з літературно-історичної проблематики, літературно-бібліографічні огляди, фольклорні матеріали тощо.

**«Галича́нин»** — науково-художній часопис, додаток до газети «Слово», що виходив у Львові (1867—70) за редакцією Б. Дідицького. Крім матеріалів історичного, етнографічного, хронікального, бібліографічного характеру, тут друкувалися твори С. Воробкевича, Ф. Калитовського, І. Гавришкевича, М. Максимовича, Б. Дідицького, переклади І. Крилова, Ф. Тютчева та ін.

**Гапа́кс легóменон** — слово, словосполучення, що зустрічається лише один раз у певному художньому тексті, більше ніде не повторюючись. Г. л. спостерігається у «Слові про Ігорів похід»: кихакуть, кичеть, папорзі і т. п. У новій та новітній українській літературі — це переважно неологізми (Т. Шевченко: *«...Хребетносилі / Уже ворушаться царі»*;

М. Семенко: *«...хрещатикуючи серед літа»*; П. Тичина: *«Осінь з рухів, сонце з маси, /лист із золотану»* та ін.).

**Гаплолóгія** *(грец. haploos — простий і logos — слово, вчення)* — спрощення звукового складу слова внаслідок дисимілятивного випадання одного з двох сусідніх близьких за звучанням слів, як-от «трагікомедія» — «трагікокомедія», «мінералогія» — «мінералологія», «воєначальник» — «воєноначальник» та ін. Випадки Г. трапляються також у текстах художньої літератури, скажімо, слово «сагайдак» у поезії М. Бажана: *«Ростуть роки. І в сайдаках сердець зотліли стріли згодом»*.

**Гармóнія** *(грец. harmonia — злагодженість, скріплення)* — естетична категорія, яка виражає співмірність, взаємозв'язок елементів будь-якого явища, які в певній системі становлять цілісність, що має естетичну цінність. У такому широкому значенні Г. використовується для характеристики явищ об'єктивної дійсності, змісту художнього твору, його форм, взаємовідповідності між ними. Г. співвідноситься з дисгармонією, і в цьому співвідношенні виявляється відносність Г., яка є тільки моментом сталості, спокою. Тому ще Арістотель звертав увагу на гармонійно прекрасне як «єдність різноманітностей». Г. літературного твору виражається його композицією. І. Франко в літературно-критичних працях говорив про «ідейну гармонію» або «негармонійність» внутрішнього світу митця, його індивідуальності, з яких випливає «поетична краса» або «недоладність» твору. Заперечуючи догматично-нормативне розуміння мистецтва як «культу красоти і гармонії», Франко обстоював процесуальність, ситуативність Г., яка конкретизується історико-літературним контекстом, станом суспільної свідомості. Проблема Г. і дисгармонії в літературі, яка відбиває багатоголосся системи персонажів чи «внутрішніх голосів», точок зору одного героя, увиразнюється в п'єсі В. Винниченка «Дисгармонія», в оповіданні Г. Косинки «Гармонія» тощо.

**«Гáрт»** — Спілка пролетарських письменників, створена 1923 у Харкові. Очолював її В. Еллан (Блакитний). Статут проголошував «Г.» як об'єднання письменників, «котрі стремлять до створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, користуючись українською мовою як знаряддям творчості, поширенням комуністичної ідеології та переборюванням, буржуазної, міщанської, власницької ідеології» (Гарт: альманах 1. — Харків, 1924. — С. 172). Йшлося також про залучення до літературної творчості «пролетарських мас». «Г.» мав численні філії: у Києві, Одесі, Дніпропетровську, Кам'янці й за океаном. Філії продовжували діяти і тоді, коли сама організація припинила існування у 1925. Членами «Г.» були В. Еллан (Блакитний), К. Гордієнко, І. Дніп-

ровський, О. Довженко, М. Йогансен, І. Кириленко, О. Копиленко, В. Коряк, Г. Коцюба, І. Кулик, М. Майський, В. Поліщук, І. Сенченко, В. Сосюра, М. Тарновський, П. Тичина, М. Хвильовий та ін. Деякі з них входили одночасно і до «Плугу». Серед учасників «Г.» спостерігалися розходження, пов'язані, насамперед, із надмірним адмініструванням творчості, прямолінійним офіційним спрямуванням на «широкі маси», на творення пролетарської літератури. Таких позицій не поділяв М. Хвильовий. У 1925 «Г.» розпався. Частина письменників на чолі з М. Хвильовим утворила ВАПЛІТЕ, інша пізніше пішла до організації ВУСПП.

**«Га́рт»** — альманах Спілки пролетарських письменників «Гарт», виданий 1924 у Харкові. Тут друкувалися поезії П. Тичини, М. Йогансена, В. Сосюри, О. Коржа, поеми В. Поліщука та Г. Коляди, проза М. Хвильового, Г. Коцюби, О. Копиленка, І. Дніпровського та ін., статті В. Еллан (Блакитного) та В. Коряка. Вміщено портрети М. Йогансена, П. Тичини, І. Дніпровського, В. Сосюри, В. Поліщука, виконані О. Довженком.

**«Га́рт»** — літературно-художній та критичний журнал Всеукраїнської спілки пролетарських письменників (ВУСПП). Виходив у Харкові один раз на місяць 1927—32. Редагувала колегія: В. Коряк, І. Микитенко, М. Доленго, П. Усенко, В. Сосюра, В. Юринець (1927); у 1928—29, крім названих, — ще І. Кулик. З 1930 — І. Кириленко, Б. Коваленко, В. Коряк, І. Кулик, І. Микитенко, Г. Овчаров, С. Щупак. Серед авторів — І. Микитенко, І. Ле, Л. Первомайський, О. Кундзіч, І. Кулик, П. Радченко, І. Кириленко, Д. Гордієнко, Наталя Забіла, Л. Смілянський, С. Голованівський, А. Шмигельський, П. Козланюк, С. Жигалко, В. Собко, І. Муратов, В. Сосюра та ін. Про політичну заангажованість журналу свідчать назви багатьох творів — «Ритми шахтьорки», «Інтеграл» І. Ле, «Машиністи» Л. Смілянського; «Вудівниче», «Доменний цех», «Тракторобуд» Наталі Забіли; «Диктатура», «Кадри» І. Микитенка; «Комсомольська ударна бригада» С. Воскрекасенка; «Пісня про п'ятирічку» М. Упеника тощо. Критика еволюціонувала в напрямі войовничої ортодоксії, демагогії. І якщо у 1927 типовими були статті, наприклад, І. Кулика «Література під комуністичним керівництвом» чи Б. Якубовського «Нові досягнення марксизму в літературознавстві», то у 1931—32 в кожному номері друкувалися редакційні заставки про «призови робітників-ударників до літератури», про «реконструкцію пролетарського літературного руху», про те, що «в пролетарській літературі має зміцнитися робітничий комуністичний кістяк» тощо. Мовилося про проблеми, які нічого спільного з мистецтвом не мають. «Г.» розкривав механізм дискредитації літератури як мистецтва «по-

літикою партії в галузі мистецтва», коли на місце естетичних явищ ставилися вузькокласові, політичні.

**Гедонíзм** *(грец. hēdonē — насолода)* — філософсько-етичне вчення, за яким насолода є найвищим благом, сенсом життя. Г. став наслідком довільного тлумачення вчення Епікура, який стверджував, що щастям для людини є її задоволення від відсутності страждань. У Римській імперії ця теза деякими послідовниками епікуреїзму тлумачилась як заклик до необмеженої чуттєвої насолоди. Гедоністична функція мистецтва (поряд з пізнавальною, комунікативною, виховною), полягає в естетичній насолоді, що її одержують реципієнти, сприймаючи твори мистецтва. Без естетичної втіхи, без виконання мистецтвом гедоністичної функції воно не відіграватиме пізнавально-виховної ролі.

**Гейдельбéрзькі ромáнтики** — група німецьких письменників першої половини XIX ст. (А. Арнім, К. Брентано, брати Я. і В. Грімм та ін.), які захоплювалися збиранням, систематизацією, вивченням та публікацією фольклору, видали кількатомний збірник народних пісень «Чарівний ріг хлопчика» (1805—06), «Дитячі і родинні казки» (1812) тощо. З 1909 А. Арнім та К. Брентано переїхали до Берліна, але продовжували там традицію Г. р. Близькими до них були Е.-Т.-А. Гофман, А. Шаміссо, В. Мюллер та ін. Естетика Г. р. мала вплив на українських письменників першої половини XIX ст., зокрема на представників Харківської школи романтиків.

**Гекзáметр,** або **Гексáметр** *(грец. hexametros — шестимірник),* — метричний (квантитативний) вірш шестистопного дактиля (— ∪ ∪), де в кожній стопі, окрім п'ятої, два коротких склади зможуть замінюватись одним довгим, витворюючи спондей. Остання стопа завжди двоскладова — хорей. Як правило, Г. має одну цезуру (після третього складу третьої стопи, а давньогрецький Г. — і після другого складу третьої стопи) або дві (після другого складу другої та четвертої стоп), вона розмежовує вірш на два піввірші: перший — з низхідною ритмічною інтонацією, другий — із висхідною. Метрична схема Г. з найуживанішою цезурою така:

— ∪ ∪ /— ∪ ∪ / — // ∪ ∪ /— ∪ ∪ /— ∪ ∪ /— ∪.

Г. застосовується в багатьох жанрах античної поезії (епос, ідилія, гімн, сатира, послання), а в сполуці з іншими розмірами (пентаметр) — в елегіях та епіграмах, до нього зверталися Гомер, Вергілій, Феокріт та ін. У силабо-тонічному віршуванні Г. передаються сполученням дактилів (— ∪ ∪) з хореями (— ∪), що замінюють спондеї, стаючи різновидом павзника. У поезії нового часу до Г. як розміру, що передає величне та поважне враження, звертався Й.-В. Гете («Герман і Доротея»), Г.-В. Лонгфелло («Еванджеліна»), К. Донелайтіс («Пори року») та ін. В українській поезії Г. спостерігається в доробку

К. Думитрашка, П. Ніщинського, Лесі Українки, М. Рильського, П. Тичини, М. Вінграновського та ін. Приклад Г. з доробку П. Тичини:

Загупало в двері прикладом, заграло, зашкрябало в шибку.
— Ану одчиняй, молодице, чого ти там криєшся в хаті?
Застукало в серці, різнуло: ой горе! це ж гості до мене!
Та чим же я буду вітати — іще ж не вварився синочок...
Біжить, одмикає сінешні, гостям уклоняється низько.
Гостей вона просить проходить — сама ж замикає за ними [...].

**Ге́ндер** *(англ. gender — рід)* — термін ідентичності та відмінності в річищі постмодерністської критики, запроваджений американським психоаналітиком Р. Столлером («Стать і гендер: про розвиток чоловічості та жіночості», 1968) на означення рольових соціальних взаємних очікувань представників відмінних статей, зафіксованих у поняттях «фемінність», («жіночість») і «маскулінність» («чоловічість»). Прихильники гендерного підходу стверджують, що не обов'язково прямо пов'язувати буття жінки з принципом фемінності, а буття чоловіка — з маскулінністю. Розвиваючи цю концепцію, англійська соціолог Енн Оуклі зробила висновок, що традиційні ролі домогосподарки чи вихователька зумовлені патріархальною культурою суспільства, де вони неадекватно поціновувалися як люди. Потреба з'ясування цієї проблеми зумовила появу у другій половині XX ст. синонімічних в англосаксонських країнах гендерних студій, феміністичної критики, феміністичних досліджень, з погляду яких розглядається нерівноправна ієрархія статей у суспільстві як наслідок свавільного поділу влади за статтю. Трапляються випадки, коли Г. не пов'язується із владними структурами, а з сексуальністю та психологією жінок. Зазвичай, його вивчення зводилося до розподілу соціальних ролей жінок та чоловіків (Т. Парсонс, Е. Гідденс) або співвідношення «суспільство — жінка» (Е. Гідденс), що зумовило появу в університетах Заходу відповідних навчальних дисциплін. В такому разі поняття «гендер» розглядається як опозиційне до поняття «стать» на зразок представлення понять «природа — культура». Започаткований цей підхід Сімоною де Бовуар, яка доводила, що жінкою не народжуються, а стають. Відтак заперечувався біологічний чинник, традиційні уявлення про чоловічу та жіночу ідентичність. Однак часто питання зводилося лише до єства жінки. Термін широко застосовується в англійському та американському літературознавстві (Е. Гошіло, Дж. Ендрю, Р. Марш, Б. Хелт, Тереза Келлі), розглядається не як вроджена властивість певної статі, а здобута внаслідок соціалізації художнього чину кожного письменника. Відтак відображена у літературному творі сексуально-гендерна система постає водночас соціокультурним явищем, семіотичним дискурсом,

своєрідною репрезентативною подією, що визначає рівень значущості індивідів у громадському житті. В Україні Г. підхід поширився наприкінці 80-х XX ст. зусиллями Соломії Павличко, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, Тамари Гундорової.

**Гендіа́дис** *(грец. hen dia dyoin — один через два)* — стилістична фігура, вживання іменників замість іменника та прикметника: *«Рим славний відвагою та мужами»* (замість «відважними мужами»). В українській літературі трапляється нечасто.

**Генерати́вна** *(лат. generativus — народжую)* **пое́тика** — напрям сучасного літературознавства, що полягає у використанні генеративної лінгвістики для моделювання літературних явищ від окремих елементів (тропи, стилістичні фігури, віршовані форми, сюжет, жанр тощо) до їх загальної структури та еволюції поетичних систем. Спирається на уявлення, що розмаїття художніх компонентів можна вивести з найпростіших складників. Г. п. розмежовується на структури глибинні, утворені за усталеними правилами та покликані в ідеальному вигляді відобразити істотні властивості модельованого об'єкта, і поверхові, виведені із глибинних, завдяки правилам трансформації, спроможні відобразити властивості модельованого об'єкта з точністю до ізоморфізму. Г. п. трактує літературний текст природною мовою, в якій закодована художня інформація, що не виводиться з природної мови, як принаймні ритміка, що використовується у віршованому творі, а також у танці, пантомімі, архітектурі і т. п. Слід відрізняти Г. п. від лінгвістичної генеративної стилістики та лінгвістики тексту, які оперують лише категоріями природної мови, виходять з уявлення, що поетичне та повсякденне мовлення аналогічне у глибинних структурах. Модель «тема — прийоми вираження — текст», що виводить текст із певної змістової структури («теми»), найближча до Г. п., для якої і «текст», і «тема» стосуються поверхневих структур. Г. п., як і генеративна лінгвістика, постала на тлі структуралістських концепцій, інтенсивний її розвиток почався у 70-ті XX ст., передусім у Голландії, де ці проблеми висвітлювалися на сторінках часопису «Поетика». У наступному десятилітті об'єктом наукового дослідження була найдрібніша частина Г. п. — генеративна метрика, названа так Дж. Бівером, котрий спирався на міркування М. Галле та С. Кайзера, висловлені у 1966. Генеративна метрика розглядає віршований текст у зіставленні з певною ідеально періодичною структурою, власне метром, намагається виявити породження глибинних метричних структур за законами симетрії. Оскільки віршований текст визначається не тільки метром, а й ритмом, описаним правилами трансформації, це дозволяє відмежувати словосполучення, припустимі як вірші певного метра, від неприпустимих, а в деяких випадках вирахувати метричну складність

віршованого тексту (М. Галле, С. Кайзер), або обсервувати просодичні засоби кодування метричної інформації (П. Кипарський, К. Магнусон, Ф. Райтер) та трансформації природної мовної структури під впливом метра (Дж. Бівер). Відповідно будуються і значно складніші моделі Г. п.: модель нарративного тексту С. Золяна, генеративний підхід до категорій трагічного та еволюції поетичних систем І. Смірнова, порівняльні та порівняльно-історичні дослідження Л. Чисгольма (про кніттельверс), М. Лотмана (про гекзаметр) тощо.

**Генети́чне** *(грец. genesis — походження, породження)* **ви́вчення літерату́ри** — загальнометодологічний підхід, спосіб дослідження літератури, в якому увага зосереджується на виникненні і розвитку літератури загалом чи однієї з національних літератур, на еволюції літературного процесу. Генетичне вивчення творчості одного письменника реалізується за допомогою біографічного, культурно-історичного, психологічного і соціологічного методів, які в сукупності дають можливість простежити процес виникнення і здійснення задуму, встановити стимули до творчості, джерела тематики, пояснити причини існування в творчості митця її ідейно-тематичних і жанрово-стильових домінант.

**Ге́ній** *(лат. genius — дух)* — найвищий ступінь обдарованості, таланту; людина, що володіє таким талантом. Г. — постійна проблема філософсько-естетичних, психологічних роздумів. Платон, Г.-В.-Ф. Гегель, А. Шопенгауер, Б. Кроче, Ч. Ломброзо, С. Грузенберг, Д. Овсянико-Куликовський, О. Іліаді залишили чимало спостережень над особливостями Г., думок про його сутність, роль у житті суспільства, розвитку мистецтва. Розрізняють природні задатки як психофізіологічну основу обдарованості людей, а за ступенем прояву обдарованості, потужністю емоційно-інтелектуальної сфери, співвідношенням інтуїції і дискурсивного мислення — дар, талант, геніальність. Д. Овсянико-Куликовський, крім психологічних передумов геніальності (незвичайна чутливість, вразливість, активність інтуїтивно-підсвідомої сфери, розвиток інтелекту), виділяв у Г. особливу працьовитість, інтенсивну діяльність, спрямовану на розв'язання складних проблем, створення оригінальних концепцій, мистецьких явищ.

**Геноло́гія** *(грец. genos — рід і logos — слово, вчення)* — розділ у теорії літератури, присвячений дослідженню літературних жанрів (родів, видів). Термін «Г.» запропонований французьким ученим П. Ван Тіжем в 30-ті XX ст. і був впроваджений у літературознавчу науку багатьох країн. В українському літературознавстві Г. відповідає термін «теорія літературних родів і жанрів». Г. — наука, котра своїми коренями сягає «Поетики» Арістотеля і є однією з найдавніших галузей теорії літератури. У класичній формі Г. представлена в праці

«Мистецтво поетичне» Н. Буало (1674). У XX ст. з появою змішаних жанрів змінився характер Г. Романтизм, породивши змішаний жанр, спростував чіткий класицистичний поділ на літературні роди й види і таким чином спричинив втрату Г. нормативного характеру. Донині ведуться дискусії з приводу того, який характер має сучасна Г.: теоретичний чи історико-літературний.

**Гео́нім** *(грец. gē — Земля і onyma — ім'я)* — вид псевдоніма, прибране ім'я, в якому вказується місцевість чи країна, звідки походить письменник. Приміром, Павло Русин, Леся Українка, Леонід Полтава та ін.

**Гео́ргіки** *(грец. geōrgikos — землеробський)* — різновид дидактичної літератури в античну добу, епічні твори, присвячені сільському життю. Приміром, «Георгіки» Никанора Колофонського (III—II ст. до н. е.), «Роботи і дні» Гесіода (VIII—VII ст. до н. е.), «Про сільську господарку» Катона Старшого (234—149 до н. е.), «Георгіки» Вергілія (70—19 до н. е.). У новочасній європейській поезії, перейнятій мотивами протиставлення урбанізованої дійсності сільській, Г. набули вигляду стилізації, орієнтуючись на зображення щасливого сільського побуту, спокійного добробуту, статечного пейзажу тощо, наближаючись тим самим до буколіки, як принаймні у французького поета Деліля («Сади», «Селянин, або Георгіки французькі»). Деякі поезії Г. Сковороди мають певні риси Г. В українській новітній ліриці до Г. звертався В. Мисик («Простягся степ...», «Літо», «Возовиця» та ін.).

**Ге́ппенінг** *(англ. huppening — випадок, подія)* — найпоширеніший різновид мистецтва дії (перформенс, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації та ін.), прояв акціонізму, спрямованого на заміну традиційного художнього твору простим жестом, розіграною виставою, спровокованою подією. Постав як форма авангардистського театру (тотальний театр) у Нью-Йорку (1957), але невдовзі змінив свою форму, здебільшого розігрувався безпосередньо на вулиці, в громадських велелюдних місцях. Особлива роль у запровадженні Г. належить маляру К. Олденбургу, організатору та теоретику цього мистецького різновиду А. Кепроу, композитору Дж. Кейджу та ін. У Г. чітко проявилася тенденція авангардизму (футуризму, дадаїзму тощо) до розмивання меж не тільки між окремими мистецтвами (літературою, малярством, музикою, театром і т. п.), а й між мистецтвом та дійсністю, втілення уявлень про процесуальний характер художньої діяльності, про перевагу творчого акту над його результатом. Попри те, Г. має своє коріння і в фольклорних дійствах (зокрема, у дійствах сміхової культури), кожен учасник яких може бути водночас глядачем, «актором», «сценаристом», і в середньовічних

мандрівних театрах, маскарадах, фестивалях... В Україні Г. застосовуються переважно представниками неоавангардизму («Бу-Ба-Бу» та ін.). Елементи Г. притаманні Київському театру на Подолі (під керівництвом В. Малахова).

**Гербóвники** *(польс. herb, від нім. Erbe — спадщина)* — збірники, в яких вміщено малюнки гербів, їх описи та родоводи власників гербів. У середньовічній Європі поява Г. пов'язана з інститутом лицарства (представлення учасників турнірів відбувається за допомогою Г.). Найдавніший, Цюріхський Г., датується XIV ст. У польських Г. XV—XVIII ст. зафіксовано геральдику української шляхти. В Україні герби та їх описи є неодмінною складовою частиною друкованих видань, що пов'язано з меценатською діяльністю власників гербів. Як правило, описи гербів бувають віршованими.

**Герменéвтика** *(грец. hermēneutikos — пояснюю, тлумачу)* — у первісному значенні — напрям наукової діяльності, пов'язаний з дослідженням, поясненням, тлумаченням філологічних, а також філософських, історичних і релігійних текстів. У давньогрецькій філології та філософії — з тлумаченням Біблії, екзегезою; у протестантських теологів — з інтерпретацією священних текстів у їх полеміці з католицькими богословами. Г. є допоміжною дисципліною тих гуманітарних (і насамперед історичних наук), які займаються писемними пам'ятками (історії літератури, історії філософії, історії релігієзнавства, мовознавства та ін.). У XX ст. набуває ширшого значення як метод, теорія чи філософія будь-якої інтерпретації. Основи Г. як загальної інтерпретації закладені протестантським теологом, філософом і філологом Ф. Шлейєрмахером (1768—1834). В. Дільтей (1833—1911) розвивав Г. як методологічну основу гуманітарного знання, акцентуючи увагу на психологічному аспекті розуміння; основою Г., за В. Дільтеєм, є «психологія, що розуміє», — безпосереднє осягнення цілісності душевно-духовного життя. М. Хайдеггер (1889—1976) онтологізував Г.: з мистецтва тлумачення, з методу інтерпретації історичних текстів, яким вона була у Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, Г. стає «здійсненням буття». Підтримує цю тенденцію учень М. Хайдеггера Х.-Г. Гадамер. Саме він став основоположником філософської Г., вихідним пунктом якої є онтологічний характер герменевтичного кола. Звідси випливають тези Х.-Г. Гадамера: 1) інтерпретація є принципово відкритою й ніколи не може бути завершеною; 2) розуміння тексту є невіддільним від саморозуміння інтерпретатора. Ці та ін. положення філософської Г. (а в 70—80-ті нові положення сформулювали П. Рікер, Е. Корет та ін.) справили великий вплив на представників літературної Г. (Г.-Р. Яусс, В. Ізер та ін.), котра застосувала філософію інтерпретації до тлумачення художніх текстів.

**Гермети́зм** *(італ. ermetismo — замкнений)* — напрям в італійській поезії в період міжвоєнного двадцятиліття (Д. Унгаретті, Е. Монтале, С. Квазімодо, А. Гатто, Л. Сінісгаллі та ін.), започаткований Дж. Леопарді. Г. був естетичною реакцією на тоталітарний, фашистський режим, художньою відповіддю на виклик історії, зосереджувався на основному мотиві — трагізмі людського буття, самотності самоцінної особистості, на пошуках духовних цінностей в глибинах незалежної душі. Попри те, представники Г. поглиблювали зображувально-виражальні можливості лірики, захоплювалися експериментуванням у творенні тропіки та версифікації, обстоювали принцип артизму в поезії філософсько-медитативного спрямування. Поняття «Г.» вживається й у значенні ізоляції митця від дійсності (див.: **Ізоляціонізм**).

**Геро́їчне** — етико-естетична категорія на означення моральної цінності вчинків, дій окремої особи чи суспільства в цілому задля прогресу, які вимагають особливої віддачі моральних, інтелектуальних, фізичних зусиль, мужності, відваги, самопожертви. Спроможність здійснення Г. — важливий критерій оцінки особи. Г. в літературі — одна з форм вияву високого — поетичне звеличення засобами художнього слова вчинків героїв, покликаних захищати ідеали добра, справедливості, соборності. У народнопісенній творчості Г. проявилося в героїчному епосі. Героїчний пафос є наскрізним у творчості Т. Шевченка. Поетизація Г. — основна ідея роману «Сад Гетсиманський» І. Багряного. Героїчний вчинок, героїчний образ, мистецьки змальований у художньому творі, викликає у читача глибокі емоційні переживання, захоплення силою людського духу, бажання стати подібним на героя.

**Геро́їчний нарóдний éпос** — збірна назва фольклорних творів різних жанрів (колядки, думи, історичні (козацькі, гайдамацькі, опришківські, стрілецькі, повстанські та ін. пісні, казки, легенди, перекази), в яких відображена воля, завзяття народу у боротьбі з ворогом, злом, кривдою, соціальним і національно-релігійним гнітом, прославляються розум, сила, мужність воїнів, богатирів, народних месників. У вужчому розумінні вислову український Г. н. е. — це думи та історичні пісні, тобто віршований різновид героїчного епосу. Г. н. е. кожного народу формувався тисячоліттями і в різних народів має свої більш чи менш архаїчні форми: у вавилоно-ассирійців — поема про Гільгамеша, у тюрко-монгольських народів Сибіру, Тібету, Центральної Азії — богатирські поеми «Олонхо», «Алпамиш», «Манас», «Дангар», «Гесер», у Давній Греції — «Іліада», «Одіссея», у грузинів — «Аміран», вірменів — «Давид Сасунський», у карело-фінів, давньоскандинавських народів — «Калевала», саги, у англосаксів — поема «Беовульф», балади про Робін Гуда, у південнослов'янських народів — героїчні юнацькі пісні, у німців — «Пісня про Нібелун-

гів», у французів — «Пісня про Роланда». Український Г. н. е. виник у глибоку давнину, «жив довго в українських землях, складаючись в певні цикли та виробляючи певні загальні, типові поетичні образи, котрими орудувано при ріжних перерібках і відмінах старих поем» (Грушевський М. Історія укр. літ. — К., 1925. — Т. IV). Його виразні сліди — в українській давній обрядовозвичаєвій поезії, казках, легендах, переказах. Яскравим прикладом героїчного епосу княжої доби є «Слово про Ігорів похід», доби козаччини — думи й історичні пісні. Архетип давнього українського Г. н. е. у билинній традиції ретельно простежив М. Грушевський. Національний Г. н. е. часто служив ґрунтом, на якому формувався літературний епос — поеми, повісті, романи.

**Геро́й літерату́рного тво́ру**, або **Персона́ж**, — дійова особа, образ, широко і всебічно зображений, наділений яскравим характером, окреслений взаєминами з довкіллям, зв'язками із соціальним, національним, історичним контекстом. Розрізняють головних та другорядних, епізодичних Г. л. т. Так, у романі у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко головним постає однойменний персонаж — легендарна піснярка з часів Хмельниччини, носій чільної ідеї твору. Поряд з нею зображені другорядні герої (Іскра, Гриць, дяк та ін.). У сучасній літературі спостерігається процес дегероїзації літературного образу, пов'язаний з деперсоналізацією людини в суспільстві («новий роман», «література абсурду» тощо). Г. л. т. літературна критика ще розмежовує на позитивних, які правлять за зразок читацькій аудиторії, та негативних як втілення аморальності, антилюдських рис, однак такий поділ — досить умовний. Показовим у цьому плані може бути образ Чіпки Варениченка у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, де зображено месника за людську кривду, борця за правду і водночас убивцю, «пропащу силу». В ліриці Г. л. т. називається ліричним героєм або ліричним суб'єктом.

**Гетерофемі́я** *(грец. heteros — інший, означає різнорідність; друга частина терміна походить від імені давньогрецької богині правосуддя Феміди)* — помилкова заміна певного слова близьким йому за звучанням, але не за змістом. Так, словосполучення «духовне явище» стосується духівництва, хоч часто воно вживається у розумінні причетності до Духу, що у цьому випадку мусило б мати відповідний вигляд: «духове явище». Приклади Г. трапляються і в текстах художньої літератури. У циклі «Нічні концерти» М. Бажана, зокрема у поезії, присвяченій бразильському композитору Вілла-Лобосу, замість танцю «маламбо» вжито слово «кіломбо», що означає вуличну назву публічного дому:

Танцюй же кіломбо, хлопче!
Підплескуй кіломбо, дівча!

Хай землю ваш запал завзятіше топче.
Гуртом! Гуртом! Плечем до плеча!

У сучасній українській мовленнєвій практиці, захаращеній русизмами, даються взнаки міжмовні Г. (українське слово «рожа» — квітка, російське «рожа» — вульгарна назва обличчя; українське «калитка» — гаманець, російське «калитка» — хвіртка і т. д.), що породжують хворобливі білінгвістичні явища, висвітлені художньою літературою («Дзвоник» Б. Грінченка, «Мина Мазайло» М. Куліша, «Кирильцьо» О. Підсухи).

**«Гіле́я»** — угруповання російських футуристів, утворилося за ініціативою В. Хлєбнікова та Д. Бурлюка 1910, коли з'явився перший збірник «будетлян» «Садок суддів І». До складу «Г.» входили В. Хлєбніков, Д. Бурлюк, М. Бурлюк, Єлена Гуро, Б. Лівшиц, А. Кручоних. У творчій практиці «Г.», заснованій на півдні України в маєтку Бурлюків, спостерігається відгомін українського бароко.

**Гі́мн** *(грец. hymnos — похвальна пісня)* — урочистий музичний твір на слова символічно-програмного змісту, вживається здебільшого як символ держави (поряд з іншими атрибутами: прапором, гербом тощо). Як жанрова форма поезії еволюціонував з культових пісень, завершуваних молитвою до культового божества (Єгипет, Месопотамія, Індія). В Елладі вживався на честь Аполлона (пеан), Діоніса (дифірамб) або у вигляді гіпорхеми. В добу середньовіччя знаний як хорал. Г. поширювався і в ренесансно-бароковій Україні (кондаки). Набуваючи світського характеру, Г. пов'язувався з урочистими подіями загальнонаціонального значення, з офіційними церемоніями, демонстраціями і т. п. Державний Гімн України — «Ще не вмерла Україна» — офіційно прийнятий після проголошення незалежності України. Слова написав П. Чубинський (1862), а музику — спочатку М. Лисенко, а потім М. Вербицький. У XIX—XX ст. у ролі національних Г. використовувалися й ін. пісні — «Заповіт» Т. Шевченка, «Не пора» (слова І. Франка, музика Д. Січинського), «Вічний революціонер» (слова І. Франка, музика М. Лисенка). Водночас з терміном «Г.» вживається й українське слово «славень».

**Гімногра́фія** *(грец. hymnos — похвальна пісня і graphō — пишу)* — загальна назва поетичних творів, пов'язаних з християнським богослужінням. Відповідно до ролі у церковній відправі і особливостей художньої структури виділяють літургічні гімни, тропарі, кондаки, ікоси, стихарі, ірмоси, а також складніші жанри — канони й акафісти. У канонах прославлялися святі, вони є своєрідним роздумом над змістом релігійного свята чи діяльності ідеального героя. Композиція канону суворо визначена, він складається з певної кількості пісень: 8—9 (повний канон) чи 2—4 (дво-, три-, чотирипіснець). Акафісти — багатострофні гімни на честь Ісуса Христа,

Богородиці, інших святих (див.: **Акафіст**). Ірмоси — композиційний елемент канону, короткий поетичний текст, який вміщується на початку кожної пісні перед першим тропарем, виступає образною моделлю для тропарів кожної пісні. Тропарі — короткий приспів для окремих місць літургійного співу. Вони вводилися як музично-поетичний коментар Святого Письма. Ці жанри використали досвід близькосхідної та античної поезії. Широко використовуються в них синтаксичний паралелізм, анафора, акростихи. Історія слов'янської Г. починається з перекладів, здійснених Кирилом і Мефодієм у другій половині IX ст. Твори Г. входили до різного типу збірників: тріодей, міней, Октаїха, Часослова, Требника, молитвословів. Антологією Г. можна вважати і «Богогласник» (Почаїв, 1790). Поетика і стиль Г. помітно вплинули на інші жанри давнього українського письменства.

**Гіпе́рбола** *(грец. hyperbolē — перебільшення)* — різновид тропа, що полягає в надмірному перебільшенні характерних властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії задля особливого увиразнення художнього зображення чи виявлення емоційно-естетичного ставлення до нього:

Поет став морем. Далеч степова,
І хмарочоси, й гори — ним залиті.
Бунтують хвилі — думи і слова,
І сонце генія над ним стоїть в зеніті *(І. Драч).*

Літературна Г. закорінена в первісній міфології. Ознаки первісного світобачення, що правили за основу художньої творчості у пізніші часи, відобразилися певними гранями у фольклорі («Кирило Кожум'яка», «Покотигорошко» і т. п., у народній пісні: *«А з тої могили видно всі країни, сиз орел літає»*). Світова література знає чимало прикладів гіперболічних тропів («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле; «Мандри Гулівера» Дж. Свіфта; «Легенда про Уленшпігеля» Ш. де Костера; «Сон», «Великий льох» Т. Шевченка; «Кола Бруньйон» Р. Роллана тощо). В українській поезії початку 20-х Г. набула пріоритетного значення («В космічному оркестрі» П. Тичини, «В електричний вік» М. Хвильового, «Навколо» В. Сосюри і т. п.), подеколи була визначальним чинником у творчості, наприклад, М. Вінграновського (збірка «Атомні прелюди»), подеколи перемежовувалась із метафорою, символом чи уособленням:

Ти і я — це вічне, як і небо.
Доки мерехтітимуть світи,
Будуть Я приходити до Тебе.
І до інших йтимуть
Горді Ти *(В. Симоненко).*

Протилежна Г. літота — художнє применшення.

**Гіпердактилі́чна** *(грец. hyper — понад і daktylos — палець)* **кла́узула** *(грец. clausula — закінчення)* — закінчення віршованого рядка, слова в якому мають наголос у четвертому, п'ятому, навіть шостому складах від краю, починаючи з останнього (інтонаційного) наголосу. Не часті випадки Г. к. трапляються у доробку П. Тичини: *«Не дивися так привітно, / Яблуневоцвітно»*, *«День біжить, дзвенить-сміється, / Перегулюється!»* тощо.

**Гіпердактилі́чна ри́ма** — співзвуччя слів, у яких наголошується четвертий, п'ятий, навіть шостий склад від краю. Майже не властива європейській, зокрема українській, поезії, крім певних експериментальних винятків, — М. Рильський («Третє вікно» із циклу «Вікна говорять»), М. Рудницький, М. Бажан тощо. Характерна для російської лірики, живленої власними фольклорними джерелами, — «Пісня про купця Калашникова» М. Лермонтова, версифікаційні експерименти представників «срібного віку» (В. Брюсов, Зінаїда Гіппіус та ін.).

**Гіперкатале́ктика** *(грец. hyper — понад і katalēktikos — усічений)* — термін традиційної стопної метрики, що означає нарощення до останньої стопи одного чи двох складів, порушуючи (на відміну від акаталектики) метричну структуру вірша. Так, у гіперкаталектичному ямбічному рядку до двох останніх складів доточено ще два: *«Спина, мов круча, круто горбиться»* (В. Стус):

$$\cup - / \cup - / \cup - / - .$$

**Гіперкоре́кція** *(грец. hyper — понад і лат. correctio — виправлення, поліпшення)* — надмірне правлення слів, що не відповідає нормам літературної мови. Часто такі випадки трапляються у ситуації абсолютизування чергування «о» та «і» у закритих та відкритих складах (гора — гір, але не крів'ю замість кров'ю), вони спостерігаються навіть у класичних творах:

Степан: Я тут зостануся. Для мене
Немає воріття, ти ж сеє знаєш [...]
*(Леся Українка).*

**Гіперме́трія** *(грец. hyper — понад і metron — міра)* — перевищення кількості складів у стопі метричного вірша, наявність у ній зайвих складів:

І виходжа на росяний майдан
Весільне коло молодих древлян,
Слов'янських зельних піль веснянки
незабутні *(М. Бажан).*

Подеколи в ситуації Г. віршовий розмір може переходити з однієї стопи в іншу, як, приміром, у вірші «Лебеді» В. Підпалого — з ямба в дактиль:

Без ватажка, над людські сили
вони летіли, як пливли,
були і гордими й красивими,
а надто — білими були.

**Гіпоме́трія** *(грец. hypó — під і metron — міра)* — утинання одного з рядків вірша, не зумовлене ні строфічною структурою, ні потребами віршового розміру, хіба що потребами ліричного сюжету:

Зціпив зуби. Блідий-блідий!
За байраком село палало.
Хтось прикладом у спину — йди!
— Вас чимало! *(Є. Плужник).*

**Гіпорхе́ма** *(грец. hyporchema)* — в Елладі — весела, життєрадісна пісня, присвячена Аполлону, яку виконував хор, супроводжуючи її танцями й мімічною грою. Цей вид хорової лірики постав на о. Кріт та в Спарті з вояцької пісні — пирріхи, невдовзі ввійшов до складу античної трагедії.

**Глава́ (ро́зділ)** — структурно-композиційна одиниця літературного твору. Як правило, має самостійну назву і починається з нової сторінки.

**Глаго́лиця** — давня система слов'янського письма. Назва етимологічно пов'язується із словом «глаголь», тобто «слово». Були спроби вивести її джерела з візантійського курсиву (В. Ягіч), з коптського письма (П. Фортунатов), з комбінації елементів грецького курсиву, уставу і орієнтальних елементів. Є два види Г.: кругла (старша, або болгарська) та гранчаста (молодша, або хорватська). Г. була давно замінена кирилицею під візантійським впливом і більше збереглася на заході слов'янського світу. Нею написані найдавніші пам'ятки староболгарської мови і найдавніші слов'янські пам'ятки взагалі.

**Гліко́нівський ві́рш**, або **Гліконе́й** *(від імені давньогрецького поета Глікона)*, — в античній версифікації — восьмискладовий силабо-метричний вірш за схемою: ∪ ∪ — / ∪ ∪ — / ∪ ∪. Поширювався у ліриці та хорах трагедії, подеколи у сполуці із ферекратовим віршем. Застосував Г. в. Горацій:

О кораблю, вже знов хвиля несе тебе
В море! О, не туди — в гавань мерщій заходь,
В гавань! Глянь же на себе:
Вже без весел боки твої [...] *(переклад А. Содомори).*

**«Гло́бус»** — ілюстрований журнал (1923—35), виходив у Києві двічі на місяць. Крім матеріалів позамистецького характеру, тут друкувалися вірші М. Рильського, В. Сосюри, М. Бажана, В. Поліщука та ін., прозові твори О. Копиленка, Я. Качури, С. Скляренка, О. Кундзіча та ін., статті М. Зерова тощо.

**Глóса** *(грец. glōssa — мова, застаріле слово)* — вірш в іспанській поезії за доби середньовіччя та Відродження, який починався здебільшого чотирирядковим епіграфом (мотто) із сформульованою темою твору в цілому, що розкривалася у відповідних за кількістю децимах (строфах з десяти рядків). Кожен рядок мотто завершує кожну дециму.

**Глосáрій** *(лат. glossarium — словник, зібрання слів, що потребують пояснення)* — зібрання глос, тобто маловживаних слів, переважно з античної доби та давніх пам'яток писемності. Бувають Г. маргінальні, власне, написані на полях книги поряд з основним текстом, внутрішньорядкові та міжрядкові. Започаткувала Г. Александрійська філологічна школа (III—II ст. до н. е.) для коментування поем Гомера. Пізніше її досвід використовувався з метою пояснення юридичних та канонічних текстів. Застосовувалися тлумачні та перекладні Г., які супроводжували основний текст або, рідше, вживалися в абетковому порядку, ставши попередником майбутніх словників та закладаючи основи текстологічних досліджень. Нині Г. поширені під назвою словників. У ліриці Г. як жанр майже не спостерігається, однак він не лишився поза увагою Б. Кравціва — автора унікальної збірки «Глосарій» (1974), що складається із сонетів, які коментують мотто, розміщені в абетковому порядку — від «Арго» до «Ясир». Звертаються до Г. і сучасні поети (С. Сапеляк), трактуючи їх досить довільно.

**Глосолáлія** *(грец. glōssa — мова і lalia — базікати)* — мовленнєвий потік з порушенням мовних нормативів, що проявляється під час ворожінь, замовлянь, магічних ритуальних дійств. Елементи Г. спостерігаються у мовленні дитини, котра не лише засвоює національний словник, а й активно займається словотворенням. На цю особливість звернув увагу В. Шкловський, обґрунтовуючи право футуристів на мовні експерименти. Проблема Г. в художньому аспекті цікавила не лише авангардистів, а й поетів з тонким естетичним чуттям, наприклад, П. Тичину, котрий використовував її з притаманним йому збереженням естетичної міри, зокрема у філігранно евфонічному вірші «La bella Fornarina»:

> Гуляв над Тібром Рафаель
> в вечірній час в іюні.
> — Се сум, се сон, лелію льо,
> льолюні я, льолюні [...].

Російські футуристи витворили свій варіант Г., названий заумью.

**Гнóма** *(грец. gnōmos — думка, судження, висновок)* — в античній трагедії — вислів, яким закінчується монолог. Тоді ж існувала гномічна поезія (Гесіод, Солон, Архілох), що пізніше поширилася в індійській, перській та арабській ліриці.

Нині Г. означає дуже стислий вірш, який містить певну, здебільшого афористичну, думку:

Живу, терплю й умру, як всі звірята
*(Б.-І. Антонич).*

Г. можна вважати також різновиди двовірша чи катрена (наприклад, рубаї), що акумулюють афористичний вислів певного філософського змісту та художнього узагальнення.

**Гносеологізм** *(грец. gnōsis — пізнання і logos — слово, вчення)* **у літературознáвстві** — сукупність поглядів на літературу як форму пізнання об'єктивної дійсності. Г. у л. перебільшує питому вагу і роль пізнавальних елементів у художній літературі. Визнаючи специфіку мистецтва, в т. ч. художньої літератури, представники Г. у л. не визнають особливого предмета мистецтва, а зводять специфіку до образної форми відображення дійсності. Ґрунтовну критику однобічного Г. у л. в «радянській естетиці» дав свого часу В. Іванов у книзі «Практика і естетична свідомість» (К., 1971), але, незважаючи на це, прояви Г. у л. у сучасному літературознавстві зустрічаються дуже часто у формі таких тверджень, як «художнє пізнання», «поет пізнає суть зображених явищ», «література — форма суспільної свідомості» тощо. Проблема критики Г. у л. має сенс у контексті літературознавства, яке спирається на теорії відображення і пізнання. Г. у л. в естетиці і літературознавстві був відкинутий феноменологами на початку XX ст. (Р. Інгарден), відтак — структуралістами і постструктуралістами (Юлія Крістева, Р. Барт). Нові літературознавчі школи в Європі та Америці впливали на зміну трактування проблеми «дійсність — література» багатьма вченими в колишньому СРСР (Ю. Лотман, М. Поляков та ін.).

**Говíрний вíрш** — відмінний від пісенного та речитативного вірш, близький до розмовного мовлення. Його специфіку аналізував М. Гаспаров («Нарис європейського вірша», 1989). Прикладом Г. в. є «Казка про мару» Ліни Костенко, в якому, крім блискучої імітації народного віршування, наявні також анапест, дольник, подеколи ямби. Іноді тонічні фрагменти переходять у ритмізовану прозу:

Це було за царя Тимка,
як земля була тонка —
пальцем ткнеш
і воду п'єш.
На оболоні пасуться коні,
а в копитному сліду по рибині плаває.

До Г. в. зверталися й інші поети, зокрема Емма Андієвська.

**Головни́й нáголос** — виразний словесний наголос у вірші, котрий, за законами української версифікації, розподіляє свою ритмотворчу функцію з побічними наголосами од-

ного і того ж самого слова. Так, у вірші «Арфами, арфами...» П. Тичини епітет «самодзвонними» має Г. н. на третьому складі при побічному наголосі на першому. Так само у вірші «Закучерявилися хмари...» спостерігається Г. н. у слові «закучерявилися» на четвертому складі при наявності побічного на другому та шостому, зумовленому впливом ямбічної строфи та пірихіїв. Г. н. актуалізується також при наявності різнонаголошених рим.

**«Гóлос дрýку»** — книгознавчий і літературно-критичний журнал, що з'явився у Харкові (1921, всього одне число), містив матеріали з книгознавства, бібліографії, мистецтвознавства, методології та історії літератури і т. п, зокрема фахові рецензії М. Зерова, М. Плевако, О. Дорошкевича, Г. Іванця на видання творів І. Франка, Т. Шевченка, «Антологію римської поезії» тощо. В окремому розділі опубліковано хроніку діяльності тогочасних видавництв в Україні, літературно-мистецького життя, бібліографічну інформацію та ін.

**Голосíння, або Тужíння, Плачí,** — фольклорні твори, які супроводжують похоронний обряд. Походять з доісторичних часів, коли смерть сприймали як наслідок ворожого насланння, діяння демонічної сили, а покійника вважали за такого, що все чує, що його душа може повернутися до тіла. Г. були обов'язковими для рідних, а також складали репертуар найманих жінок-плачниць. Покійника вважали ображеним на живих, що не допомогли йому оборонитися від смерті, небезпечним для оточення, тому прагнули задобрити його. Характерні мотиви Г.: прохання пробудитися, перепрошування не гніватися, озватися, величання похвалами і пестливими висловами, опис домовини як темної хати, «куди вітер не віє і сонце не гріє», доручення рідним і знайомим на той світ, чекання покійника в гості (звідси готування страви для померлих на Різдво і Великдень). Похорон дорослих хлопця чи дівчини у Г. зображується як одруження (їх і одягають у весільний одяг). Свої особливості мають Г. сиріт, вдів. В них з особливою експресією висловлюються почуття жалю, розпуки, любові і пошани. У Г. фігурують образи-символи птахів, що відлітають у вирій, персоніфікованої долі. Мова Г. урочиста, піднесена, багата різними фігурами поетичного синтаксису (повтори, риторичні запитання, звертання, тавтологічні звороти, тиради, паралелізми, стилістичні фігури: анафори, епіфори тощо). У наш час Г. у своїй первісній повноті не збереглися, бо занепав звичай наймати професійних голосільниць. Поетика і ритмоструктура Г. і народних дум генетично споріднені, думи-плачі невільничі — яскравий цьому приклад, але думи є вищим ступенем речитативу. Відгомін Г. з найдавніших часів наявний в літературі: плач Ярославни у «Слові про Ігорів похід», «Тренос» М. Смотрицького, твори

І. Вишенського, «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, «Тризна» Т. Шевченка, «Страшна помста» М. Гоголя, «Горпина» Марка Вовчка, цикл «Село вигибає» Марка Черемшини, «У полі» О. Довженка та ін. Окремим різновидом Г. є рекрутські пісні. Найповніше зібрання Г. видали І. Свенцицький та В. Гнатюк.

**«Гольфштрóм»** — збірник літературної організації «Асоціація комункульту» (Харків, 1925), в якому відображено авангардистські погляди на літературу та мистецтво. Вони проілюстровані повістю «Штаб смерті» Гео Шкурупія, оповіданнями О. Слісаренка, С. Левітіної та ін., віршованою повістю «Повість про містера Юза» М. Бажана, поемою «Рейс» Г. Коляди тощо. У «Г.» наявне відображення панфутуристської концепції метамистецтва (деструкція — екструкція — конструкція), проголошуваної М. Семенком.

**Гомерйди** — корпорації еллінських епічних поетів-рапсодів, які вважали себе спадкоємцями Гомера. Називалися також аедами. Термін вживався щодо кожного виконавця та інтерпретатора творів Гомера. В цьому розумінні таким себе вважав Й.-В. Гете, працюючи над епічними поемами «Герман і Доротея» та «Ахіллеїда». Г. можна кваліфікувати і перекладачів «Іліади» й «Одіссеї», зокрема Б. Тена, котрий переклав ці твори із давньогрецької мови (Одіссея. — К., 1963; Іліада. — К., 1978).

**Гомéрівський епíтет** — поетичне означення, притаманне гомерівському епосу («Іліада», «Одіссея»), зафіксоване складними словами, що характеризують певного персонажа чи зображуване явище: швидконогий Ахіллес, срібнолукий Аполлон, хитророзумний Одіссей, світлоока богиня тощо.

**«Гóнг комункýльту»** — журнал літературної організації «Асоціація комункульту» (Київ, 1925; з'явився лише один номер), в якому відображена панфутуристська концепція метамистецтва. Відповідальним редактором «Г. к.» був М. Семенко. Авторський колектив мав такий склад: М. Семенко, Гео Шкурупій, М. Бажан, О. Десняк, О. Слісаренко, А. Чужий, Я. Савченко та ін.

**Гонгорйзм** *(ісп. gongorismo — від прізвища іспанського поета Л. де Гонгори-і-Арготе, 1561—1627)* — поетична школа в іспанській поезії XVI—XVII ст., що розвивалася в річищі бароко. Г. тяжів до метафоризації вишуканого поетичного мовлення, своєрідних перифраз, абсолютизації «аристократичного духу». У XX ст. Г. відродився у ліриці Ф.-Г. Лорки, Р. Альберті, М. Ернандеса та ін.

**Гонкýрівська акадéмія** — французька академія, заснована 1896 за заповітом та на кошти письменника Е. Гонкура. Десять авторитетних діячів Г. а. щорічно з 1903 присуджують Гонкурівську премію, одну з найбільших та престижних літературних нагород у Франції, за написання роману.

**«Гóрно»** — літературне угруповання пролетарських письменників Західної України (В. Бобинський, С. Тудор, А. Волощак, Ніна Матулівна, П. Козланюк, Я. Галан, Мирослава Сопілка та ін.), які належали до КПЗУ, проголошували комуністичні декларації, друкували свої твори у журналі «Вікна». Припинило діяльність 1933 у зв'язку з репресіями тогочасної Польщі.

**Готи́чний ромáн** *(англ. Gothic novel)* — «роман жахів», або «чорний роман», притаманний передромантизму, поширився у західноєвропейській та американській літературі (Г. Волпол, А. Радкліф, Ж. Казот та ін.). Г. р., в якому зазнавала переоцінки раціоналістична естетика Просвітництва, тяжів до ірраціоналізму, схилявся до відновлення середньовічного світосприймання, переповнювався зображенням старовинних замків, привидів, погоні, викрадення тощо. Сюжет Г. р. розгортався у досить таємничій ситуації, в контексті натяків, тривожного навіювання і т. п. Один з попередників детективної літератури.

**Грá в літератýрній твóрчості** — аспект ширшої проблеми «Роль гри в суспільстві і в культурі». Багато істориків культури, теоретиків мистецтва обґрунтовують думку про те, що людська культура постала і розвивається в грі і виявляється в розмаїтих ігрових формах. Зокрема, нідерландський вчений Й. Гейзінга (1872—1945) доводив, що культура загалом має характер гри. У праці «Homo Ludens» («Людина-гравець») він, називаючи характерні ознаки гри, стверджував, що гра — це дія, яка відбувається у певних рамках часу й місця, у видимому порядку, за добровільно прийнятими правилами й поза сферою необхідності чи матеріальної користі. Настрій гри залежить від нагоди. Сама дія, супроводжуючись почуттям піднесеності й напруги, виливається в радість і розслаблення. У цьому світлі стає зрозумілим порівняння поезії з грою, адже, як мовив П. Валері, у поезії «граються словами й мовою». Й. Гейзінга вважав, що «ритмічна чи симетрична організація мови, досягнення бажаного акцентування римою чи асонансом, зумисне приховування смислу, штучна й мистецька побудова фрази — усе це може бути виявами ігрового духу». Проте він вбачав у поезії глибшу спорідненість з грою. Вона, на його думку, виявляється у структурі самої творчої уяви, звороті поетичної фрази, розвитку мотиву і в вираженні настрою — скрізь тут спрацьовує ігровий момент. Виявлення спорідненості художньої літератури з ігровою діяльністю людини увиразнює проблему специфіки літератури, протистоїть спрощеному гносеологізмові в літературознавстві.

**Градáція** *(лат. gradatio — поступове підвищення, посилення)* — стилістична фігура, котра полягає у поступовому нагнітанні засобів художньої виразності задля підвищення

(клімакс) чи пониження (антиклімакс) їхньої емоційно-смислової значимості. Г. розрізняється за просторово-часовими (переважно у прозі), інтонаційно-емоційними (поезія) та психологічними (драма) ознаками. Виразність Г. посилюється поєднанням її з анафорою (Юлій Цезар: «Прийшов, побачив, переміг»). Класичним прикладом Г. як прийому строфічної композиції можна вважати вірш «Сучасність» В. Мисика:

Так, мабуть, і в часи Бояна
Квітчалася пора весняна,
І накрапали молоді дощі,
І хмари насувалися з Таращі,
І яструби за обрій углибали,
І дзвінко озивалися цимбали,
І в пралісах озера голубі
Вглядалися в небесну дивну ясність.
Все — як тоді. А де ж вона, сучасність?
Вона в найголовнішому: в тобі.

**«Гра́мота»** — засноване 2001 київське видавництво, друкує літературу переважно для дітей, зокрема у серії «Шкільна бібліотека». Молодші читачі отримали такі книги, як «Відлуння століть» (поезії Ліни Костенко, В. Барки, В. Симоненка, В. Стуса та ін.), «Світанок Вітчизни» (твори І. Франка, Лесі Українки, Б. Грінченка та ін.), «Далекі зірниці» (лірика М. Вороного, Б. Лепкого, Олександра Олеся, П. Тичини, В. Сосюри та ін.) тощо.

**Гра́моти** *(грец. hramma (hramatos) — лист, послання)* — вид ділових документів X—XVII ст. у східних слов'ян. До XIV—XV ст. писалися на бересті, дошках, пергаменті, потім — на папері. Із найдавніших пергаментних Г. до нас дійшла дарча князя Мстислава Володимировича (XII ст.). Класифікуються за змістом — дарчі, договірні, судові, уставні, купчі, митні та ін. Г. є важливим джерелом і для лінгвістів, літературознавців, оскільки в них збережено особливості народнорозмовної та літературної мов різних хронологічних відрізків та регіонів.

**Графома́нія** *(грец. graphō — пишу і mania — хвороблива пристрасть)* — хворобливе прагнення особи, позбавленої хисту, до літературної діяльності, що імітує справжню літературу, дискредитує мистецтво. У 20-ті XX ст. мав місце т. зв. масовизм в українській поезії, коли робсількор ототожнювався з письменником, чи «призов ударників у літературу» на межі 20—30-х, покликаних створювати «пролетарський реалізм», позбавлений естетичних критеріїв, а тому безперспективний. Деякі напрями (соціалістичний реалізм) витворювали сприятливий мікроклімат для Г., яка негативно впливала навіть на неординарні творчі постаті. Г. базується на егалітарному уявленні про те, що письменником можна

стати, засвоївши механізм конструювання літературного твору. Насправді опанування, скажімо, версифікаційною технікою за відсутності таланту ніколи не сформує поета. Істотні риси Г. та достеменної поезії, абсолютну відмінність між ними окреслила Ліна Костенко, вказуючи на небезпеку імітат-літератури, власне, імітат-поезії:

Великі поети не вміють писати віршів.
Клював їх орел в печінку і сумнів сни випасав.
Графоманові краще. Графоман вирішив
написати —
і написав,
Про що завгодно.
Коли завгодно.
Скільки завгодно.
І завжди всує.
Головне, ще не антинародно.
Народ засилосує.
А геніальні поети — такі бездарні!
Виходять з ночей аж чорні, як шахтарі з забою.
А ті клаптенята паперу — то смертельні плацдарми
самотньої битви з державами,
З часом,
З собою.

Див.: **Егалітаризм.**

**Гробіáнська** *(нім. grob — грубий, der Grobian — грубіян)* **літератýра** — течія в німецькій літературі XV—XVI ст., зумовлена запереченням поезії мінезингерів, пов'язана із настановами «поводження за столом». Г. л. спостерігалася у шванках, фастнахтшпілях, спрямовувалася на висміювання непристойності, простацтва, вульгарності. Основний твір цієї течії — «Гробіанус» Ф. Декінда (1549), написаний дистихом латинською мовою. Елементи Г. л. наявні у «Кораблі дурнів» С. Бранта (1494), у творчості Г. Сакса та ін. письменників тогочасної Німеччини.

**«Громáда»** — українська громадсько-політична збірка, яку 1878—82 видавав у Женеві М. Драгоманов на кошти київської старої «Громади», перше українське емігрантське безцензурне видання, засноване за прикладом Герценівського «Колокола». Всього вийшло 5 номерів (3 складалися лише з однієї повісті «Лихі люди» Панаса Мирного). У першому номері викладалася мета й програма видання: розповідати про минуле й сучасне життя українського народу, знайомити з життям інших народів для того, щоб поширювати позитивний досвід розвитку науки і визвольних рухів, відстоювати загальнолюдські ідеї гуманізму, соціальної й національної свободи людини і народів. Різноманітні «Вісті з України» у

2-му номері були систематизовані в трьох рубриках: 1) «Здирство — Багаті й бідні»: «Поділ землі», «У наймах», «Мошенства панів і підпанків»; 2) «Начальство»: «Крестьянське начальство», «Царське начальство», «Земства»; 3) «Темнота»: до широкої інформації додана стаття М. Драгоманова «Народні школи» з основною ідеєю — освіта і виховання рідною мовою. Тут же вміщена ґрунтовна розвідка «Україна і центри» М. Драгоманова. Основу змісту четвертої збірки становила фундаментальна праця М. Драгоманова «Шевченко, українофіли і соціалізм» та ряд його полемічних заміток про відгуки російської і польської преси на перші випуски «Г.». Подавалася широка інформація про соціалістичний рух у Києві, земства на Чернігівщині, про «біржові мошенства та запродану печать», бібліографічні замітки, а також стаття Ф. Вовка «Т. Г. Шевченко і його думки про громадське життя». Останній номер продовжував публікувати «Звістки з України», зокрема про селянські заворушення, містив статистичну статтю «П'янство і пропінація в Галичині» В. Навроцького. З підготовкою спеціального однойменного журналу збірка припинила свій вихід.

**«Грома́да»** — перший український емігрантський безцензурний часопис, що 1881 виходив у Женеві за редакцією М. Драгоманова, М. Павлика, С. Подолинського (на кошт останнього). У № 1 вміщено кілька оглядових матеріалів, підготовлених М. Драгомановим і М. Павликом — «Мужицький бунт і письменні бунтарі в 1880 р.», «Публічні збори русинів у Львові», «Робітницький рух за границею: нові соціалістичні часописи й з'їзди в Гаврі й їх уваги; справа виборів у французьких робітників», а також статтю С. Подолинського «Громадівство і теорія Дарвіна» та початок його ж статті про соціалістичний рух в Англії. Другий (і останній) номер журналу подав закінчення статті С. Подолинського та закінчення повісті М. Павлика «Вихора», кілька хронікальних заміток, розповідь сестер М. Павлика — Анни і Параски про адміністративні переслідування у Львові та звернення М. Драгоманова до поляків-громадівців у Росії. Через брак коштів видання припинилося того ж року.

**«Грома́дська ду́мка»** — щоденна газета, що виходила в Києві (31 грудня 1905 — 18 серпня 1906). Тут, крім позалітературної інформації, друкувалися твори І. Франка, М. Коцюбинського, Панаса Мирного, Б. Грінченка, В. Самійленка та ін. У розділі «Бібліографія» систематично велася хроніка поточного літературного життя.

**«Грома́дський го́лос»** — газета, що з різною періодичністю та під різними назвами («Новий громадський голос», 1904—05) виходила у Львові (1895—1939). У 1910 обов'язки головного редактора «Г. г.» виконував М. Павлик. При газе-

ті виходила «Бібліотека “Громадського голосу”» (1906—10), де з'явилися твори І. Франка, Леся Мартовича та ін. Друкувалися І. Франко, М. Павлик, О. Маковей, Марко Черемшина та ін. В різні періоди свого існування еволюціонувала від соціалістичних орієнтацій до націоцентричних.

**«Грома́дський дру́г»** — загальноукраїнський літературно-політичний журнал, заснований з ініціативи М. Драгоманова як продовжувач традицій журналу «Друг» та женевських збірників «Громада». Виходив у Львові 1878 за редакцією М. Павлика та активною участю І. Франка. Вийшло лише 2 номери, які відразу були конфісковані поліцією за антиурядову політичну спрямованість та соціалістичну пропаганду. Безпосередніми приводами для конфіскації служили вірші І. Франка «Товаришам із тюрми», «Невольники», оповідання М. Павлика «Ребенщукова Тетяна», статті М. Драгоманова «Пригода д. Іловайського в Галичині» та Е. Борисова «Дещо про релігійні секти на Україні». Крім того, тут було опубліковано низку статей та інформаційних матеріалів з різних кінців України (О. Кониського, Ф. Вовка, О. Терлецького, авторів із селян та робітників). Щоб обійти цензуру, видавці продовжили це видання випуском того ж року двох галицько-українських збірок «Дзвін» та «Молот», які теж були конфісковані, а титульного редактора М. Павлика засуджено до ув'язнення.

**Громадя́нська лі́рика** — умовна назва ліричних творів, в яких актуалізуються соціальні та національні мотиви. Однак вона не становить окремої групи. Г. л. присутня й у вірші-пейзажі (у вірші «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка мовиться не лише про ідилічний вечір, а й про родину як одну з основ гармонії світобуття), в інтимних поезіях (у відомих «Чарах ночі» Олександра Олеся акцентується змістовна наповненість миті, коли в ній самоздійснюється людина). Г. л. сприяє формуванню національної свідомості та гідності (Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, пісні українських січових стрільців, В. Симоненко, В. Стус та ін.), розбудові націотворчих та державотворчих тенденцій (збірка «Вежі» О. Ольжича), утвердженню загальнолюдських цінностей. Вона не тільки виявляє посутність громадянської відповідальності автора, а й істотні риси ментальної свідомості (під час затяжної російсько-кавказької війни у XIX ст. О. Пушкін — автор симптоматичного вірша «Клеветникам России» — писав: *«Смирись, Кавказ, идет Ермолов», тоді ж Т. Шевченко звертався до волелюбних горців (чеченців): «Борітеся — поборете!»*). Г. л. постає ефективним засобом відродження нації на своїй онтологічній основі, що завжди було актуальною проблемою для українства та йо-

го поетів, які зазнавали переслідувань від чужинських режимів. Однак Г. л. спроможна оптимально виконувати свою функцію, коли вона спирається на естетичні критерії, поза якими неможлива ні поезія, ні мистецтво, не перетворюється на інструмент позалітературних інтересів.

**«Гро́но»** — літературно-мистецький збірник, виданий 1920 у Києві однойменною групою молодих українських письменників, утворена за ініціативою В. Поліщука (1920) при редакції газети «Більшовик» — органу Київського губкому КП(б)У (П. Филипович, Д. Загул, Г. Косинка, Гео Шкурупій, А. Петрицький, Г. Нарбут та ін.). Декларувалося «Credo» цієї групи, де визначався її метод («спіралізм») як щось середнє між імпресіонізмом та футуризмом, публікувалися вірші В. Поліщука, М. Терещенка, Д. Загула, П. Филиповича, проза Гео Шкурупія, Г. Косинки, Ю. Меженка, М. Любченка. «Г.» відмежовувалося від пролеткультівців, що засвідчує стаття Костя Котка «На роздоріжжі». Відображав невизначеність ідейно-естетичних пошуків тогочасного письменства, коли поряд друкувалися майбутні авангардисти (В. Поліщук) та «неокласики» (П. Филипович).

**Гроте́ск** *(італ. grotta — грот, печера)* — вид художньої образності, для якого характерними є: 1) фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичайних, ексцентричних, спотворених форм (звідси зв'язок Г. із карикатурою й огидним); 2) поєднання в одному предметі або явищі несумісних, контрасних якостей (комічного з трагічним, реального з фантастичним, піднесено-поетичного з грубо натуралістичним), що веде до абсурду, робить неможливою логічну інтерпретацію гротескного образу; 3) заперечення усталених художніх і літературних норм (звідси зв'язок Г. з пародією, травестією, бурлеском); 4) стильова неоднорідність (поєднання мови поетичної з вульгарною, високого стилю з низьким і т. п.). Г. відкрито й свідомо створює особливий — неприродний, химерний, дивний світ: саме таким показує його читачеві автор (на відміну від фантастичного світу як умовно-реального). Термін «Г.» походить від знайдених на межі XV—XVI ст. Рафаелем Санті у римських підземних гротах химерних настінних малюнків з поєднанням рослинних і тваринних форм. Г. використовувався ще в міфології та античній літературі (Арістофан, Плавт). На Г. ґрунтуються ренесансні твори «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле і «Похвала глупоті» Е. Роттердамського, просвітницький твір «Мандри Гулівера» Дж. Свіфта, романтичні твори Е.-Т.-А. Гофмана («Повелитель блох», «Крихітка Цахес»). Поширеним Г. стає у XX ст., передусім у творах модерного спрямування: відновлюються старі традиції Г., з'являються його нові форми (Ф. Кафка, І. Еренбург,

Б. Брехт, В. Маяковський, В. Гомбрович, С. Мрожек, Юрій Клен). Елементи Г. наявні у сатиричних творах Т. Шевченка. Гротескними є «Ботокуди» і «Доктор Боссервісер» І. Франка, «Досвід коронації» К. Москальця, «Московіада» Ю. Андруховича. Цікаві приклади Г. спостерігаються у творчості М. Бажана на межі 20—30-х XX ст. («Розмова сердець», «Гетто у Гумані», «Сліпці» та ін.), а також у поемі «Гофманова ніч»:

Ось він сидить, цей куций Мефістофель,
Недобрих учт похмурий бенкетар.
Ах що йому до жінчиних пантофель,
Врядовницьких чинів, і орденів, і чвар!
Ковтає мовчки дим, вино слизьке і слину,
Мовчить, і дивиться, і гне свою живу,
Загострену, мов голий нерв, брову,
Неначе сласний кіт худу і хтиву спину.
То ж він — гігантський кіт, улесливо солодкий,
То ж він — замучений уявою маньяк,
В гурті розпутників, поетів і кривляк
Сидить з лицем диявола й девотки.

Г. різниться і від алегорії, за якою будується раціональне іносказання.

**«Гру́па 47»** — об'єднання західнонімецьких письменників, створене за ініціативою Г.-В. Ріхтера 1947. До складу входили Г. Белль, Г. Грасс, П. Шаллюк, М. Вальзер, І. Айхінгер та ін. Вони не дотримувались єдиної ідейно-естетичної позиції, сприяли посиленню в західнонімецькій літературі гуманістичних та соціально-критичних тенденцій. 1972 саморозпустилася.

**«Гру́па 61»**, або **«До́ртмундська гру́па 61»**, — об'єднання західнонімецьких письменників, які тяжіли до гострої соціальної критики та документалізму, створене 1961. До складу входили М. фон дер Грюн, Ф.-Й. Деренгардт, Х.-Г. Вальраф, К. Гайслер, Ф. Х'юзер, Д. Зюверкрюп. Вони культивували малі форми: оповідання, нарис, замальовка, вірш, п'єса (сцена) для вуличного театру. 1970 «ліві» представники «Г. 61» виокремилися в «Об'єднання гуртків робітничої літератури», в деяких моментах поновлювали сумнозвісний більшовицький «призов ударників» у літературу.

**Гумані́зм** *(лат. humanus — людський, людяний)* — в етичному плані — моральний принцип, основою якого є переконаність у безмежних можливостях людини та її здатності до удосконалення, вимога свободи й захисту гідності особистості, ідея про право людини на щастя. Вужче — людяність, увага й любов до людини, готовність їй допомогти. У філософському розумінні — це історично змінна система поглядів, сталим складником якої є визнання цінності людини як особистості, її права на свободу, задоволення духовних і ма-

теріальних потреб, розвиток здібностей. У конкретно-історичному значенні Г. — інтелектуальна течія, котра виникла в епоху Відродження в Італії (початок XIV ст.), а потім, у XV—XVI ст., поширилася по всій Європі. Ідеї Г. можна виявити у фольклорі, літературі, філософських трактатах та релігійних доктринах різних народів ще з давнини. В епоху Відродження Г. вперше виступив як цілісна система поглядів і широка течія суспільної думки, викликавши справжній переворот у культурі й світогляді людей того часу. Черпаючи високі ідеї з античної філософії та літератури, в XIV—XVI ст. він став потужним культурним рухом. Наприкінці XV ст. з'явилося саме слово «гуманіст». Представниками Г. Відродження були університетські оратори, поети, мислителі, художники (Ф. Петрарка, Данте Аліг'єрі, Рафаель, М. Фіціно та ін.), котрі викладали курси з античної граматики й риторики, займалися філософією, історією, етикою, справами освіти, пропагуючи власні ідеали життя, пов'язані з духовним розкріпаченням особистості, свободою творчості. Усі ці напрями діяльності називали гуманістичними, тобто властивими людині. З раннього, етично-філологічного чи громадянського, Г. кінця XIV — середини XV ст. трансформується остаточно в нову світоглядну систему, котра наскрізь проникнута критицизмом, має світський характер. Головна ідея Г. — актуалізація через гуманістичну діяльність можливостей індивіда. Г. справив величезний вплив на тогочасне мистецтво й літературу (Данте Аліг'єрі, Дж. Боккаччо, Л. да Вінчі, Мікеланджело — в Італії, Ф. Рабле — у Франції, В. Шекспір — в Англії, М. де Сервантес — в Іспанії і т. д.). Традиції Г. Відродження продовжили відомі просвітителі XVIII ст. (П.-А.-Д. Гольбах, Д. Дідро, Ш. Монтеск'є), німецькі неогуманісти кінця XVIII ст. (В. фон Гумбольдт, Й.-Й. Вінкельман, Й.-В. Гете, Ф. Шиллер, І.-Г. Гердер), передові письменники та мислителі XIX—XX ст. В Україні найвидатнішим продовжувачем ідей Г. епохи Відродження у XVIII ст. був Г. Сковорода (1722—94), котрий глибоко осмислив місце людини у світі, сутність людського щастя, сенс людського буття, шляхи досягнення людиною блаженства в реальному житті, висунув просвітительську ідею перетворення праці із засобу існування на найпершу життєву потребу і найвищу насолоду («Басни харьковськія», філософські діалоги), відстоював прагнення особи до «спорідненої» праці, яка б відповідала її нахилам. Уся його літературна й філософська спадщина — то «проповідь життєрадісної гуманності» (І. Франко). У XIX—XX ст. ідеї Г. пронизують твори багатьох українських письменників, котрі із загостреною увагою звертаються до проблем конкретної людини і створення об'єктивних умов реалізації її щастя (Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, М. Коцюбинський, Б.-І. Антонич, О. Ольжич, І. Багряний, У. Самчук та ін.).

**Гу́мор** *(лат. humor — волога, рідина)* — різновид комічного, відображення смішного в життєвих явищах і людських характерах. Г. не заперечує об'єкта висміювання і цим відрізняється від сатири, для якої характерне цілковите заперечення й різке осміяння зображуваного. Добродушний Г. піддає осміянню здебільшого часткові недоліки загалом позитивних явищ, окремі смішні риси в характері людини. Поняття «Г.» вживається і в широкому розумінні — як взагалі сміх і почуття смішного. Г. широко представлений у більшості жанрів народної творчості, передусім у народних казках і анекдотах, прислів'ях і приказках, коломийках і частівках, жартівливих оповіданнях і піснях. Яскраво забарвлені Г., закорінені у народну творчість, прозові і поетичні твори І. Котляревського, Є. Гребінки, П. Гулака-Артемовського, Л. Глібова, С. Руданського, В. Самійленка, комедії корифеїв українського театру, фейлетони і гуморески Остапа Вишні, В. Чечвянського, К. Котка, К. Буревія, Мартина Задеки, Ганни Черінь, М. Понеділка. Традиції народного Г. в українській літературі — джерело творчості П. Глазового, Є. Дударя, О. Чорногуза, П. Красюка, П. Осадчука та ін. Повертається в Україну і Г. сміхотворців діаспори: С. Фодчука, Міри Гармаш, Зої Когут, Остапа Зірчастого (Д. Нитченка), Е. Козака та ін.

**Гуморе́ска** — невеликий віршований, прозовий чи драматичний твір з комічним сюжетом, відмінний від сатиричного твору легкою, жартівливою тональністю. Тут сміх постає у вигляді доброзичливої, емоційно забарвленої естетичної критики у дотепній, парадоксальній, подеколи оксиморонній формі, в аспекті морально-етичних критеріїв, що унеможливлюють цинізм, масні вислови та вульгарщину егалітарного штибу. Г. як жанр зумовлена вродженою схильністю людського духу до жарту, кпину під час емоційного поцінування невідповідності конкретного існування претензіям на його значущість, комічності внутрішніх суперечностей людського буття, неадекватного вимогам дійсності. Літературна Г. живиться джерелами фольклору, в яких зосереджено віковий досвід сміхової культури (приміром, *«Катерина та Дем'ян / Посварились за бур'ян. / Катерина Дем'яну / Не уступить бур'яну»*), ментальними нахилами українства, здатного з гумором трактувати несприятливі умови свого існування (жартівливі пісні: «Продай, милий сиві бички», «Ой гоп, таки так!», «Ой що ж то за шум учинився», «Якби я був полтавський сотник» та ін.). Г. має велику літературну традицію, починаючи від інтермедій, вертепної драми, творів низового бароко та яскравих доробків Є. Гребінки, М. Гоголя, Л. Глібова, С. Руданського, В. Самійленка. Цю традицію продовжили Валер'ян Проноза (В. Еллан (Блакитний)), Ю. Гедзь,

Ю. Вухналь (Ковтун), В. Чечвянський, Остап Вишня, О. Ковінька, М. Понеділок, Е. Козак (ЕКО, Гриць Зозуля), В. Чапленко, Я. Масляк, С. Воскрекасенко, Д. Білоус, М. Яровий, С. Олійник, Є. Дудар та ін.

**Гумори́стика** — сукупність гумористичних художніх творів, гумористична література взагалі. В літературознавстві і літературній критиці вживаються терміни «Г. давньої літератури», «Г. нової української літератури», «Г. нашого часу» тощо.

**Гуси́тська літерату́ра** — пам'ятки чеської літератури, пов'язані із гуситським рухом та його натхненником Я. Гусом, представлені піснями, трактатами, проповідями, листами, маніфестами, хроніками. Найпоширенішими були пісні — сатиричні, вояцькі тощо, зібрані у різних збірниках, зокрема у «Їстебницькому канціоналі» (1420). Мелодія гімну таборитів «Хто ж бо ви, божі вої» надихала багатьох чеських митців, зокрема композиторів Б. Сметану та А. Дворжака.

**Гусля́р** — народний співак-музика, який грав на гуслях, — старовинному багатострунному щипковому музичному інструменті, що був поширений в Україні за княжих часів (згадується з VI ст.) та ін. слов'янських країнах. Гуслі мали форму плоскої скриньки різної конфігурації: крилоподібної — дзвінчаті, шоломоподібної, прямокутної. Кількість струн — від кількох у давнину, до 55—66 в XX ст. Гуслярі виконували билинні пісні та ін. твори переважно героїчного епосу. Збереглися в Україні, в Карпатах. Модифіковані, запозичені з Київської Русі, гуслі застосовують тепер в оркестрах переважно російських народних інструментів.

# Д

**Да́вня украї́нська літерату́ра** — література українського народу XI—XVIII ст. Належить до особливого типу літератур, т. зв. християнізованих. Вона, постійно розвиваючись, змінювалася, виробляла свою жанрову систему, зумовлену характером тогочасного мислення як авторів, так і читачів, а також нерозривним зв'язком її з історією, релігією, філософією, великою залежністю стилю твору від жанру. Тільки Д. у. л. властиві жанри: житія, літописи, повчання, слова, ходіння, трактати, послання, містерії, міраклі, мораліте, інтермедії та ін. Переважна частина творів XI—XVIII ст. анонімна. Вони, як правило, побутували у рукописній формі. При переписуванні допускалися зміни, скорочення, розширення тексту. Тому існує багато редакцій відомих творів («Києво-Печерський патерик», «Повість минулих літ» та ін.). Порівняно небагато письменників зазначали своє авторство: Іларіон Київ-

ський, Кирило Туровський, Серапіон Володимирський, Герасим Смотрицький, Мелетій Смотрицький, Іван Вишенський, Лазар Баранович, Данило Братковський, Іван Величковський, Климентій Зіновіїв, Феофан Прокопович, Іван Некрашевич, Г. Сковорода та ін. Останнім часом літературознавцями запропоновано нову періодизацію давнього письменства, що базується на схемі Д. Чижевського, поданій в «Історії української літератури»: І період — доба монументального стилю, що охоплює XI—XII ст. Традиційно у підручниках ця епоха називається періодом Київської Русі. Вона принесла українській літературі такі визначні пам'ятки, як «Повість минулих літ», Київський літопис, житія Бориса та Гліба, житіє Феодосія Печерського; II період — XIII — середина XV ст. Літературна творчість побутувала в жанрах, зафіксованих ще в попередню епоху, проте відбувалося їх олітературення. Продовжує побутувати літописання (Галицько-Волинський, Західно-Руський), агіографія, ораторська проза. Це був час і рукописних збірників, які вбирали в себе пам'ятки Київської Русі-України, зберігаючи їх від знищення. Особливо був поширений на українських землях «Ізмарагд», що містив понад 150 проповідей. Здійснювалися також нові переклади євангельських текстів, укладалися нові «Четьї-Мінеї»; III період — *український ренесанс (середина XV — кінець XVI ст.)*. Впроваджується латиномовна та польськомовна література, виходять перші друковані книжки. Представниками були Юрій Дрогобич, Павло Русин, Станіслав Оріховський та ін. Їх творчість визначала культурну переорієнтацію України на Європу і сприяла її виходові з консервативної ізольованості. Більшість літературознавців відносить до цього періоду і деякі зразки полемічної прози; IV період — українське бароко (кінець XVI — XVIII ст.). У цей час спостерігається культурний спалах, який приніс в українську літературу багато нового, наприклад, шкільну драму, україномовні вірші; модифікуються традиційні жанри — ораторська проза та літописання. Невід'ємною сторінкою українського бароко була творчість Г. Сковороди (див.: **Бароко**). Д. у. л. мала великий вплив на нову українську літературу. У другій половині XVIII ст. визріли всі необхідні умови для повного переходу від старих літературних форм і змісту до нових. Найсильнішими з давніх традицій у новій літературі були бурлескно-травестійна та мемуарно-історична. Вони простежуються у творчості І. Котляревського, П. Білецького-Носенка, К. Думитрашка, Т. Шевченка, М. Костомарова, Є. Гребінки, П. Куліша та ін.

**Дадаїзм** — авангардистська літературно-мистецька течія, виникла 1916, назву отримала завдяки румунському поетові Т. Тцарі, котрий віднайшов слово «дада» у словнику Ларруса, де воно мовою негритянського племені кру означало

«хвіст священної корови», а італійською — «дитячий дерев'яний коник» і водночас — «годувальниця». Поставши при цюріхському «клубі Вольтера», де групувалися німецькі письменники (Г. Баль, Р. Гюльзенбек, Г. Арі та ін.), Д. швидко поширився у Швейцарії, Франції, США, викликавши зацікавлення і серед малярів (П. Пікассо, В. Кандинський, М. Дюшан, К. Швіттерс та ін.). Д. схилявся до абсолютизації авангардистських принципів, до створення художньої форми позахудожніми засобами (колажі з клаптів шпалери чи фрагментів друкованої продукції, предметні комбінації, елементи стихійної словотворчості у поезії, посилення какофонії у музиці і т. п.), мав свої різновиди, зокрема «мерцизм», заснований поетом і малярем К. Швіттерсом. Епатацію (відхід від загальноприйнятих норм) традиційних смаків дадаїсти доводили до крайніх меж, свідомо організовували скандальні літературні вечори «хімічної», «гімнастичної» чи «сатиричної» поезії, прагнучи розширити її зображально-виражальні можливості явищами та предметами позамистецької сфери. У 1919 Д. виник у Парижі, закладаючи основи новому авангардистському напряму — сюрреалізму.
Відгомін Д. спостерігався і в українському авангардизмі:

уо
маленький хлопчику
прижмурюєш очі
і смокчеш
аа аа
уо хлопчику
їж
уо
твоя цицата ненька
вся обійми
вся любов *(Гео Шкурупій).*

**«Дажбóг»** — літературно-мистецький місячник (з 1935 — двотижневик), «літературний журнал молодих», виходив у Львові протягом 1932—35 за редакцією Є.-Ю. Пеленського (1932—34), Б.-І. Антонича (1934) і Б. Кравціва (1935). Останній редактор перетворив журнал з літературно-мистецького на громадсько-політичний (за змістом), що і призвело до його закриття польською владою. Свою програму редакція представила у «Слові до читачів», потверджуючи вірність націоналістичній ідеї без надмірного фанатизму. Мав розділи: «Поезія» і «Літературознавство». З 1933 було зазначено «Дажбог. Література — Театр — Кіно». Додалися рубрики: «Хроніка», «БлокНот», «Нові книжки», «Бібліографія», неперіодична рубрика «Мішок веселого божка». З «Д.» співпрацювали Б.-І. Антонич, І. Атаманюк, Дальновидець (В. Пачов-

ський), Ірина Пеленська, Є. Маланюк, Я. Дригинич, В. Кархут, Р. Завадович, В. Романенчук, М. Гурко та ін. Часопис висвітлював різні грані літературного процесу в Європі, Україні і в Галичині, надавав уваги проблемам українського театру і музичного мистецтва, часто звертався й до історії української літератури («Українська літературна пародія XVI—XX ст.», «Історична основа «Слова о полку Ігоревім» і т. д.). При журналі виходила «Літературна бібліотека» (видано твори У. Самчука, Б.-І. Антонича, Я. Дригинича, Б. Карабовського та ін.).

**Да́йджест** *(англ. digest, букв. — короткий виклад)* — дешеве масове видання з адаптованим викладом (переказом) змісту популярного твору (творів) художньої літератури; журнал або газета, в яких передруковуються (часто скорочено) найцікавіші матеріали інших видань або ж основного одноименного видання за певний період (місяць, тиждень).

**Дактилі́чна** *(грец. daktylos, букв. — палець)* **кла́узула** *(лат. clausula — закінчення)* — закінчення віршованого рядка, слова в якому мають наголос на третьому складі від його краю, збігається з дактилічною стопою (— ∪ ∪), характерна для деяких поетів, зокрема для І. Багряного: *«Гей, нема, нема. Тут страшна зима, / Мла, відчай і сон над осе́лями»*, *«Ой, летять два со́коли з зорями висо́кими»*, *«Б'є птах крильми глухої півночі під му́рами»* і т. д.

**Дактилі́чна ри́ма** — співголосся слів у вірші, в яких наголос падає на третій склад від краю, нагадуючи за побудовою стопу дактиля. І. Качуровський називає Д. р. пропарокситонною, вважаючи її генетично позаукраїнською, хоча вітчизняні фольклорні джерела (фрагменти дум) спростовують такі припущення («Плач невольників»: *«Там багато війська понаджено: По два, по три укупу посковано, / По два кандали на руки покладжено»*; «Маруся Богуславка»: *«Та на морі синенькому. / Та на камені біленькому / Там стояла темна темниця»*; чи «Самійло Кішка», де мовиться про галеру, що *«із Трапезонта виступала — трьома цвітами процвітана, мальована, / Ой первим цвітом процвітана / Златосиніми киндяками по[о]бивана; / А другим цвітом процвітана — / Гарматами арештована; / Третім цвітом процвітана — / Турецькою білою габою покровена»* тощо). Аналогічні приклади є і в українській народній пісні: *«Ой у полі три тополі, / Одна одну перехитує. / Ой в парубка три дівчини: / Одна одну перепитує»*. Така форма римування спостерігається у Т. Шевченка (*«Туман, туман долиною. / Добре жити з родиною»*), С. Руданського (*«Але сталося друге святонько: / Виряджав у світ мене батенько»*), М. Вороного (*«Колись вони в гармонії буття / Бриніли тонами величними, високими, / Акордами могучими, глибокими!»*). Д. р. спостерігається і в доробку І. Франка, Лесі Українки, М. Рильського, Г. Чуприн-

ки, Юрія Клена, А. Малишка, Ганни Черінь, Б. Олександріва, Є. Плужника та ін., засвідчуючи свою національну своєрідність. Наскільки органічно Д. р. виглядає в українській поезії свідчить приклад із доробку П. Тичини:

А справжня муза неомузена
Там десь на фронті, в ніч суху,
Лежить запльована, залузана
На українському шляху.

**Да́ктиль** — в античній версифікації — стопа на чотири мори з трьох складів, з яких перший — довгий, решта — короткі. У силабо-тонічній системі — трискладова стопа з наголосом на першому складі (— ∪ ∪). Дактилічні віршові розміри з'явилися в українській поезії у другій половині XVIII ст., проте тривалий час лишалися не вельми популярними. І досі одностопний Д. — надзвичайно рідкісне явище навіть у гетерогенних строфах, хоч трапляються випадки його вживання:

Всі поля серпами гніву
скошено.
Всі шляхи в кривавій зливі
зрошено *(Юрій Клен)*.

Іноді поети вдаються до двостопного Д.:

Лезами слів
Значте скарби.
Воля і гнів —
Голос доби *(П. Филипович)*.

Поширенішим є тристопний Д.:

В райдугу чайка летіла.
Хмара спливала на схід.
Може б, і ти захотіла
Чайці податися вслід?
Сонце на заході впало.
Райдуга згасла в імлі.
Темно і холодно стало
На неспокійній землі *(Л. Первомайський)*.

Часто використовується чотиристопний Д.:

Синіми спіралями, барвами-кольорами
Ходить-ходить хвилями втіха, як вино [...]
*(І. Багряний)*.

Цікавий приклад п'ятистопного Д. міститься у доробку М. Вінграновського:

Ніжне творіння, тебе я не завжди докликую,
Наче ту пару з небачених чаш із віків,
Вдень ти малою стаєш, і стаєш уночі ти великою,
Чом собі снишся вночі ти косулею серед вовків?

Не є винятком і шестистопний Д., в т. ч. й білий:

Дні відцвітають в минуле,
тремким осипаються листям
В сяєві променів грають, в барвистім згоряють вогні,
Смуток і радості й туги засновують очі імлою.
І на волосся й на вії сріблястий кладеться іней
*(Б. Кравців).*

Дедалі більше поширення знаходить вільний Д.:

Тільки й думок — на ранок
Хліба нема у жінки...
ґанок,
Труп біля стінки *(Є. Плужник).*

**Да́р (обдаро́ваність)** — система психо-фізіологічних якостей людини, які визначають її схильність до творчої діяльності в певній галузі. Різна міра обдарованості виявляється у поняттях «талант» і «геній». Синонімом Д. є хист. Д. акцентує увагу на вроджених чи успадкованих якостях людини. Проблему Д. досліджують психологи, естетики, філософи. Для літературознавства вона має значення у зв'язку із вчасним виявленням хисту до художньої творчості і наявності у людини саме літературного Д. Спостережливість, добра пам'ять, багата уява, інтуїція — те, що необхідно для будь-якої творчої діяльності.

**Да́рчий примі́рник кни́ги** — примірник видання з автографом автора, адресований певній особі або установі; інколи Д. п. к. виготовляється видавництвом для вручення авторові твору. Д. п. к. становить особливу цінність у колекціях бібліофілів, особистих бібліотеках письменників, спеціальних книгозібраннях бібліотек, музеях. Д. п. к. є документальним джерелом досліджень твору, книги, культурного життя певної доби.

**Даста́н** — у тюркомовних народів — оповідний вірш або поема про важливі суспільно-політичні події, подвиги героїв, пов'язані з ісламом, а також за мотивами «Тисячі й однієї ночі», на сюжети, запозичені з поеми «Лейлі і Меджнун» Нізамі та ін. Відтак виникли твори «Ашуг-Гариб», «Зохра і Тахір», що співіснують поряд із «Кьор-Огли», «Алпамиш» та ін. епічними поемами. Виконують Д. під акомпанемент дутара, домбри і т. п. Виконавців Д. (ашугів, акинів, бакші, шаїрів) називають дастанчі.

**Датува́ння тво́ру** — часове визначення етапів роботи письменника над певним твором від задуму до остаточного завершення тексту (чистовий рукопис або машинопис), яким виявлено останню волю автора. Задля підтвердження Д. т. використовуються різні джерела: нотатки, щоденникові записи, листи, свідчення сучасників, відомості з періодики тощо. Для історії літератури часове визначення етапів роботи письменника над твором допомагає з'ясувати мотиви цієї роботи, кон-

текст, особливості певного літературного періоду та культурно-соціального середовища і т. д., водночас відтворити перебіг творчої еволюції автора. Подеколи трапляються випадки свідомої заміни митцем справжньої дати з об'єктивних чи суб'єктивних міркувань (повісті Т. Шевченка «Наймичка» та «Варнак» датовані 1844 і 1845, хоч були написані на засланні 1852—54).

**Двовíрш**, або **Дúстих** *(грец. distichon),* — найпростіша строфа, написана будь-яким розміром, що складається з двох рядків, об'єднаних спільною римою (трапляється і неримована) та викінченою думкою з виразними ознаками лаконізму й афористичності. Д. широко вживається як окремий твір:

Що доля нелегка, — в цім користь і своя є.
Блаженний сон душі мистецтву не сприяє *(Ліна Костенко).*

Д. може складати певний цикл, навіть збірку («Тавторими» Б. Кравціва), правити за строфічну основу поеми («Данило Галицький» М. Бажана). Д. спостерігається у складніших за власну строфічних структурах (чотиривірш, шестивірш і т. п.), як-от у десятивірші «Залізниця Станіслав — Рахів. 1894» Ю. Андруховича:

Тут не зійде вода і не зросте суниця,
ми тут поляжемо,
по нас проляже залізниця.
Тут навсібіч посіяно прокльони і хулу,
який люцифер зажадав лупати сю скалу?
За нами падають ліси і мріють найтонші стебла,
залізна пані вкрала нас і очі наші стерла [...].

Неримований Д. базується на ритмо-інтонаційній основі, але відмінний від елегійного дистиха, відомого з античних часів:

не випустить вершників брама запеклого серця
дарма що більше вужів аніж кинутих палиць
наші руки заклякли над річками й потоками
розмиваються береги але нашою кров'ю
кожна душа що розламана мушля
відлуння гулу колишнього вихід у небо
смішний жертовник облущена позолота
єгипетський степ і ліс і юність і старість
дзеркальні тіла обступили останніх пророків
відображення гулу колишнього вихід у небо *(І. Римарук).*

Форма Д. дуже давня, вона відома не лише античній версифікації, а й східній, приміром, бейти. У ренесансно-бароккову добу Д. практикувався в українській поезії як обов'язкова віршова норма силабічної системи (Касіян Сакович, Софроній Почаський, Іван Величковський, Г. Сковорода та ін.).

**Двоголóсе слóво**, або **Двоголóсся,** — окремий тип слова в літературі, досліджуваний металінгвістикою. Д. с. одно-

часно належить двом суб'єктам мовлення, виражаючи два відмінні наміри, два погляди чи значеннєві позиції, які перебувають у діалогічному відношенні. Сам факт і спосіб подачі такого слова зумовлює появу в ньому другого голосу, власне, голосу розповідача (наратора) чи автора. М. Бахтін у праці «Проблеми поетики Достоєвського» (1963) окреслює два різновиди Д. с.: односпрямоване і різноспрямоване слово. Перший різновид характерний для стилізації, прикладом другого може бути пародія. Д. с. виділяється як окремий тип слова на тлі одноголосих слів-предметів або слів опредмечених. Д. с. характерне для епічної поліфонії, хоча з'являється і в ін. сферах. Різновиди двоголосся проявляються, крім стилізації і пародії, в таких жанрах, як памфлет, сатира, гумореска, драма та ін.

**Двоскладо́ві ро́зміри** — віршові розміри у силабо-тонічній системі, в яких ненаголошені склади чергуються з наголошеними у парному (ямб) та непарному (хорей) аспектах, витворюючи двоскладові групи (стопи). Оскільки в українській мові ненаголошені склади переважають над наголошеними, особливість ритму Д. р. полягає в заміні наголошених ненаголошеними. В античному віршуванні Д. р. витворюють сполучення довгого складу з коротким та двох довгих і двох коротких. На випадок ненаголошеності у Д. р. витворюються двоскладові групи з двох коротких складів (◡ ◡), тобто пірихій, або довгих (— —), тобто спондей.

**Девальва́ція** *(лат. de — префікс, що означає відокремлення, видалення, і valvo — маю вартість)* **сло́ва** — знецінювання слова через утрату ним природного, зумовленого мовною практикою зв'язку вираження (звукової та графічної форми) із змістом (лексичним значенням). Процес Д. с. властивий кожній мові і стосується передусім експресивних, емоційно-оцінних часто вживаних слів та виразів: вони швидко «зношуються», втрачаючи конотаційні нашарування, і перетворюються, за визначенням Ш. Баллі, на «стерті п'ятаки». У тоталітарному суспільстві, де мова стає засобом т. зв. ритуальної комунікації, слово, будучи знаряддям облуди та задурманення мас, зазнає не стільки девальвації, скільки інфляції. Позначаючи не те, що за ним стоїть (успіх — невдача, рівноправний — залежний, підколоніальний), розходячись зі своїм денотатно-референтним змістом, слово перестає бути повноцінним знаком, а отже, засобом адекватного сприйняття чи впливу. Художня література дає приклади цього явища: Д. с. починається там, де за словом не відчувається відповідне його змісту значення, не проглядає адекватний образ, а є лише риторика, мовний трафарет, штамп.

**Дедика́ція** *(лат. dedicatio, від dedico — посвячую, присвята)* — вказівка перед початком твору імені адресата, якому автор присвячує його. Найчастіше виражає жест пова-

ги, вдячності автора певній особі; інколи вказує на зв'язок мотиву твору або його задуму з творами адресата Д. чи факт спілкування з ним. У творчості Т. Шевченка Д. нерідко мають поширений вигляд відносно автономної частини твору, жанрово близької до послання. Так, поема «Єретик» (1845) оснащена Д. відомому чеському вченому-славістові П.-Й. Шафарикові; надісланий адресатові Д. автограф поеми викликав вдячну реакцію на слова українського поета: *«Слава тобі, Шафарику, / Вовіки і віки! / Що звів єси в одно море / Слав'янськії ріки!»* Д. «Искренне моему Якову де Бальмену» поетично експлікована в заключних строфах поеми «Кавказ» (1845).

**Дезакцентуáція** *(франц. des — префікс, що означає заперечення, і лат. accentus — наголос)* — втрата у слові самостійного наголосу у слабкій синтаксичній позиції, перенесення його на сусіднє слово; найчастіше трапляється у віршах, написаних анапестичним розміром:

Розірвала краля-мавка
льняно шитий гомін-жгут:
плине згайно, плине плавко
березневий каламут *(В. Чумак).*

У наведеній строфі з двостопним анапестом відбувається ритмічна Д. зі словами «краля», «льняно», «гомін», «плине».

**Деідеологізáція** — процес вивільнення громадського життя, гуманітарних наук, літератури та мистецтва з-під засилля ідеології. Теорія Д. має сенс, якщо ідеологію розуміють як сукупність ідей, вигідних певним групам людей, панівним верствам, як засіб маніпуляції масами, або в тому разі, коли насильно нав'язують людям якусь одну систему ідей, переслідуючи ідейних опонентів. Особливої шкоди було завдано українському письменству комуністичною ідеологією, яка відчужувала національну ментальність від першооснов національного духу, спричиняла роздвоєння свідомості, переінакшення особистості, що досить глибоко відображено у художніх творах: «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича та ін. Література на тривалий час була перетворена на слухняний засіб естетизованої популяризації компартійних заходів («Диктатура» І. Микитенка, «Макар Діброва» О. Корнійчука і т. п.), втрачаючи свою іманентну сутність. Тому очищення естетичної свідомості розкриває перед талантом можливість адекватного творчого самоздійснення. Д. необхідна і в тому випадку, коли певна ідеологія, будучи виявом національного життя чи гуманістичних тенденцій, як, наприклад, народництво, намагається втиснути творчий процес у жорсткі межі своїх настанов, повністю підпорядкувати митця своїм завданням, нехтуючи специфікою його діяльності. Проти такої опіки не раз протестували українські письменники, зокрема на початку XX ст. (Леся Українка,

М. Вороний, «Молода муза» та ін.), обстоюючи своє право на свободу творчості. Водночас вони не забували про свої обов'язки перед нацією. Цей вибір мотивував вчинки багатьох письменників, які пов'язували свою долю або з ОУН (О. Ольжич), або з дисидентством (В. Стус), але не за рахунок поезії. З 70-х XX ст. заявили про себе погляди на літературу, літературний текст як універсальний засіб суспільної комунікації (Р. Барт, Є. Чанлієвич, Е. Касперський та ін.).

**Декада́нс** *(франц. dе́cadentia — занепад)* — узагальнена назва кризових явищ у літературі, мистецтві, культурі. Д. як конкретно-історичний факт постав у другій половині XIX ст., зокрема у Франції, де вперше було застосовано цей термін на позначення нових художніх тенденцій, які заперечували позитивістські доктрини у мистецтві, ілюзорний академізм, жорсткі міметичні нормативи у творчій практиці тощо, трактовані як прояв «присмеркової доби», коли дійсність, втиснена у абсолютизовані схеми раціоналізму, втрачала свій смисл. Відтак митці закликалися до подолання кризової ситуації, до створення нових естетичних та етичних цінностей, які випливали б з основ тогочасної, ще досить молодої «філософії життя», яка реабілітувала не просто ірраціональні принципи, а й критерій єдності світу. В цьому аспекті представники Д. були близькі до символістів. Однак марно було б шукати чистого Д., значно продуктивніше вбачати його елементи у творчості конкретного письменника (естетизація потворного у Ш. Бодлера, естетизм в О. Вайльда, підкреслений індивідуалізм в А. Стріндберга, аморалізм у М. Арцибашева чи В. Винниченка та ін.). Накладання смислового значення Д. на артистизм призвело до непорозуміння між І. Франком та В. Щуратом, котрий у статті «Літературні портрети. Іван Франко» відзначив високий естетичний рівень збірки «Зів'яле листя», але поет, вихований на принципах позитивізму, сприйняв таку оцінку як звинувачення у Д. Водночас слід обережно виводити філософські джерела Д. з «філософії життя», як, приміром, із теорії Ф.-В. Ніцше, котрий у своєму запереченні закостенілої офіційної моралі та здеградованого християнства апелював до сильної, здорової людини, розглядав своє вчення як протест проти загального занепаду культури та людства. На жаль, Д., керуючись такими ж настановами, мимоволі сам переймався хворобливими симптомами «кінця віку», що не могло не позначитися на творчості самих митців.

**Декламати́вна** *(лат. declamatio — вправи з красномовства)* **пое́зія** — переважно віршовані літературні твори, придатні для сценічного виголошення. У них яскравіше, ніж в інших, виражені відповідні стилістичні прийоми, риторичні фігури, логічна композиційна тріада — теза, антитеза, синтез. Виникла у Давній Греції. В Україні культивувалася з кін-

ця XVI ст. у братських школах, де риторику викладали разом з піїтикою і були обов'язковими вправи проголошення «орацій» (промов) та складання і декламування віршів. Тодішнім зразком Д. п. є відомі «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного» Касіяна Саковича (1622). Д. п. має тривалу історію розвитку в період бароко, класицизму, зазнала якісно нових змін у новій українській літературі, коли літературні твори стали елементом різноманітних концертних програм на урочинах, зібраннях, фестивалях. Це викликало потребу в спеціальних збірниках-декламаторах, що їх видавали в Україні і в країнах поселення українців, наприклад, «Розвага» (К., 1908), «Сніп» у 2-х т. (Вінніпег, 1938) та ін. У свій час організатор літературно-музичних програм для відзначення історичних, церковних дат національного календаря, Шевченкових роковин М. Лисенко високо цінив Д. п. і заохочував до неї Лесю Українку, В. Самійленка, Б. Грінченка та ін. Високі декламаційні якості мають поезії патріотичного та сатирично-гумористичного змісту Т. Шевченка, І. Франка, С. Руданського, М. Старицького, Б. Грінченка, Лесі Українки, М. Вороного, Олександра Олеся, В. Симоненка, Д. Павличка та ін. Характерною прикметою високохудожніх декламативних творів є логічний пуант, що нерідко звучить як крилатий вислів:

Довго нас недоля жерла,
Досі нас наруга жре,
Та ми крикнім: «Ще не вмерла,
Ще не вмерла і не вмре!» *(І. Франко)*.

**Деклама́ція** — мистецтво виразного, художнього виголошення, читання літературного твору. Широко культивувалося в школах України ще з XVI—XVIII ст., в яких вивчали риторику і піїтику, виголошували орації (промови), декламували вірші під час вітання знатних осіб, урочистих церемоній, великих церковних свят. Поширеною була Д. віршованих діалогів, шкільних релігійних драм. Декламатори виголошували тексти піднесено, пишномовно, з трафаретними жестами, мімікою, канонічними прийомами. Пізніше таке штучне читання сприймалося як антихудожнє. Якщо ж різноманітні засоби експресивного мовлення адекватно використовуються читцем-декламатором для смислового, емоційного трактування змісту, то в такому випадку Д. є синонімом художнього читання.

**Деконстру́кція** *(лат. de — префікс, що означає віддалення, усунення, і constructia — побудова)* — фундаментальне поняття деконструктивізму, а також постструктуралізму і постмодернізму, запозичене Ж. Деррідою у німецького філософа М. Хайдеггера (Abbau, тобто демонтаж). Д. використовується для загального заперечення буття, спростування понять

«присутність», «дійсність», «тотожність», «істина», «влада», «університет», логоцентричної практики, що зазнала кризи, зафіксованої ще Ф.-В. Ніцше. Процедура вчування в трансцендентний, чоловічний голос Буття поступається перед differance (розрізненням), першописьмом, що передує мовленню, тобто Ж. Дерріда вдався до перевертання ієрархії традиційних термінів. Відбувається розмежування на світ метафізичної присутності і на світ людського існування, світ абсолютного зникнення. Традиції центризму у такому письмі протиставлено відцентровий рух розпорошення значень в безмежній мережі інтертекстуальності. Фундаментальні поняття західноєвропейської культури підриваються із середини, визволяючи доти репресовану нею метафорику. Використання Д. має позаметодологічний характер, може бути застосоване до будь-якого твору. Ж. Дерріда вбачав у Д. рух «відкритого до абсолютного майбуття досвіду, за необхідністю невизначеного, абстрактного, спустошеного, явленого в очікуванні іншого [...]». У його формальній чистоті, в тій невизначеності, що вимагає досвід, виявляється внутрішня спорідненість із відповідним месіанським духом». Д., покладаючись виключно на свої можливості, намагається поєднати філософію та письменство, тому її позицію поділяють представники франко-американської «нової критики» (П. де Манн, Х. Блум, Ф. Соллерс, Юлія Крістева та ін.), схильної до парадоксального прочитання тексту. Проте повної згоди тут не спостерігається. Однак різні погляди збігалися на тому, що референт зазнає повного розчеплення. Д. стосується подолання метафізичних та онтологічних засад літератури, віднайдення шляхів оптимального сенсотворення, зміщення смислових меж, перевертання опозиційних термінів, розхитування норм текстуальних і дискурсивних практик, усунення однозначності, вульгаризації, претензії критичних рецепцій на монополію, виявлення «лишкових сенсів», прихованих як від «наївного читача», так і від певного автора. Йдеться про суцільну деієрархізацію традиційного логоцентризму, стосунків між означником та означуваним, відокремлення означника від означуваного, зазвичай вподібнюваного до реальності, застосування відкритих, плюралістичних, денотативних практик, що сприяють усуненню мовних стереотипів і логічних глухих кутів. Функція Д. поширювалася і на деканонізації будь-яких авторитетів, крім авторитету письма, якому Ж. Дерріда надавав пріоритетного значення. Поняття «Д.» набуло широкого застосування в художній літературі та літературній критиці, в засобах масової комунікації, в академічних працях.

**Денотáт** *(лат. denotatus — позначений, визначений)* — предмет або явище дійсності, яке служить об'єктом позначення для знака в процесі семіотичної діяльності; одне з ключо-

вих понять семіотики (див.: **Значення слова; Семіотика).** Інформацію про Д. у системі значення знака звичайно називають денотативною. Здебільшого у сучасних семіотичних дослідженнях Д. називають всі об'єкти дійсності, які можна назвати деякою мовною одиницею (найчастіше словом), оскільки мовні одиниці ніколи не називають поодинокі предмети. Навіть імена можуть бути (і завжди є) іменами багатьох людей чи назвами низки предметів (тезки, однофамільці, назви марки товару). У конкретному акті мовлення мовець може сконцентрувати увагу на окремому предметі чи явищі, які він у цей момент спостерігає або ж згадує. Тому, на відміну від мовного знака, мовленнєвий знак може мати дещо іншу функцію позначення. Ми не маємо специфічної назви для кожного клена, кожної хмари або кожного ведмедя, проте можемо, вимовляючи форми слів «клен», «хмара» та «ведмідь», мати на увазі або клас вказаних предметів, або конкретний клен, конкретну хмару чи конкретного ведмедя. Перший семіотичний акт називається категоризацією, а другий — референцією. Звідси — назва конкретного поодинокого предмета чи явища, позначеного мовленнєвим знаком, — референт. Поняття (узагальнене знання про предмет чи явище) утворюють як категоріальні ознаки цього предмета (явища), так і його референтні ознаки. Категоріальні ознаки — це ознаки, властиві всім референтам, охопленим даним поняттям, наприклад, ті ознаки кожного дерева, які дають змогу людині визначити певний предмет як дерево, а не щось інше. Натомість референтні ознаки — це специфічні риси предмета (явища), які дають змогу виділити його серед класу денотативно однорідних, наприклад, висота, колір, форма конкретного дерева, місце його серед навколишніх предметів тощо. Термін «Д.» запровадив англійський філософ XIX ст. Дж.-С. Мілль. Авторами терміна «референт» були англійські лінгвісти Ч. Огден та А.-А. Річардс. Проте і нині немає послідовності у використанні вказаних термінів: часто можна зустріти їх використання як синонімів, як пару, протиставлену за ознакою «фізичний предмет — чуттєвий образ предмета» або «одиничний предмет — сукупність однотипних предметів» тощо. При цьому часто розташування термінів «денотат» та «референт» у таких парах може бути прямо протилежне. Не варто плутати поняття референта чи Д. з поняттям фізичного, чуттєво сприйнятного предмета, оскільки це вносить у семіотичне дослідження філософсько-методологічну неясність та може призвести до непорозумінь. Коректніше використовувати дані терміни у значенні семіотичних функцій: «Д.» — як об'єкт означення мовною одиницею або мовленнєвою одиницею при категоризації, а «референт» — як об'єкт означення суто мовленнєвою одиницею при референції. Розрізнення категоризації та референції

особливо важливе в інтерпретації художнього тексту, оскільки для правильного сприйняття та розуміння твору слід усвідомлювати, чи автор, вживаючи певне слово, вираз, має на увазі клас предметів (думку узагальнювального характеру), чи ж ідеться виключно про конкретний предмет опису. Досить часто письменники використовують *омонімію форм*, що відповідають категоріальному та референтному вживанню, щоб викликати художній ефект. Ще частіші випадки використання у художньому мовленні таких явищ, як подвійна категоризація однієї мовленнєвої одиниці («гра слів»), заміна однією мовленнєвою одиницею іншої за категоріальною (метафора, порівняння, алегорія, алюзія) або за референтною (метонімія, синекдоха, епітет) ознаками. У деяких випадках один і той же тип тропа може бути мотивованим категоріальними або референтними ознаками одиниць (перифраз, гіпербола, літота тощо). Важливу роль в аналізі художнього тексту відіграє також поняття денотативного значення (денотативної віднесеності) того чи іншого елемента тексту у зіставленні з конотативним значенням (див.: **Конотація**) як додатковим, модально-оцінним, афективно-емоційним елементом лексичного значення слова, фразеологізму чи змісту речення, надфразової єдності або цілого тексту. Саме на основі розмежування денотативного та конотативного значень можна в тексті виділити фабульні та позафабульні елементи, диференціювати основні та периферійні риси характеру персонажа, обставин його вчинків, ситуацій тощо. Зрештою, якщо текст розглядати як єдиний цілісний мовленнєвий знак, де функцію позначення виконує жанрово-композиційна та стилістично-граматична архітектоніка тексту, а функцію значення — смисло-змістова семантика тексту, то можна розглядати мовленнєвий зміст як сукупність референтних ознак художнього твору (оповідь про конкретні події, що трапилися з конкретними героями у конкретному місці та часі за конкретних обставин), а смисл — як узагальнену категоризацію змісту, що охоплює такі його риси, які дають змогу включити даний текст в широкий культурно-художній та соціально-історичний контекст. Смисл тексту завжди більш узагальнений, ніж його зміст, саме за рахунок абстрагування від конкретних героїв та подій, тобто від референтної спрямованості змісту.

**Депонува́ння** *(лат. depono — кладу)* — у фінансовій сфері — передача на збереження кредитним установам грошових сум, цінних паперів тощо; у науково-індивідуальній практиці, зокрема літературознавстві, — передача на збереження і використання в режимі запиту наукових праць, оформлених як завершені дослідження з певної галузі знань. Депоновані праці прирівнюються до опублікованих, можуть бути опубліковані з посиланням на реєстраційний номер і депонативну ус-

танову, використовуються читачами як безпосередньо (через запит у цій установі), так і шляхом одержання фільмокопій чи ксерокопій депонованої праці за певну оплату.

**«Де́сять ро́ків украї́нської літерату́ри» (1917—27)** — енциклопедично-довідкове видання у двох томах (Харків, 1928), випущене за постановою Науково-дослідного інституту ім. Т. Шевченка за редакцією С. Пилипенка. Автори видання — А. Лейтес та М. Яшек. Перший том містить бібліографічний словник, ґрунтовну передмову В. Коряка. Репрезентовано тут 1486 письменників «незалежно від їх ідеологічного напряму чи участі у певному літературному угрупованні». Поряд з письменниками старшого покоління (В. Стефаник, Ольга Кобилянська та ін.) представлено молодшу генерацію (П. Тичина, В. Еллан (Блакитний), В. Сосюра, М. Хвильовий, Г. Косинка, Г. Епік, М. Рильський, М. Драй-Хмара, В. Свідзинський, М. Йогансен, Ю. Яновський та ін.). Другий том, що має назву «Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури», містить маніфести та декларації різних літературно-мистецьких угруповань. Готувався третій том під назвою «Темарій. Стилі, жанри. Портрети письменників», який не був видрукуваний.

**Детекти́в** *(англ. detective — агент розшуку)* — різновид пригодницької літератури, передусім прозові твори, в яких розкривається певна таємниця, пов'язана зі злочином. Серед представників цього жанру — Е. По, В. Коллінз, А. Конан-Дойль, Агата Крісті та ін. Улюбленцями багатьох читачів стали Нат Пінкертон, Нік Картер, особливо Шерлок Холмс, чиї розслідування досить заплутаних справ не позбавлені інтелектуальної гри. В українській літературі інтерес до Д. виник у 20-ті XX ст. (М. Йогансен, Ю. Смолич та ін.). Пізніше, у 30-ті, цей жанр помітно звульгаризувався, перейнявся пафосом хворобливої «шпигуноманії», притаманної тоталітарним суспільствам.

**Детермін́ізм** *(лат. determinare — обмежити, визначити)* — вчення про всезагальну причинну зумовленість, закономірний зв'язок усіх явищ у природі, суспільстві і мисленні. Наукове розуміння Д. застерігає літературознавця від прямолінійного трактування співвідношення життя і літератури (за схемою «базис визначає надбудову»), літературного чи історичного процесів. Д. конкретизується в традиційному літературознавстві при обговоренні проблем «обставини і характери», «мотивація вчинків персонажа», «впливи і взаємовпливи в літературі». Виходячи з найширшого розуміння Д. як однобічної залежності, послідовності, лінгвісти вживають термін «детермінант», яким позначають вільну словоформу, що стоїть найчастіше на початку речення і конкретизує вислів. Наприклад, у синтаксичній конструкції *«Надвечір*

*Настя перестала грати, ходила по хаті, по садку, ні за що не бралась»* (Леся Українка) слово «надвечір» є детермінувальною обставиною часу щодо групи підмета і групи присудка. За цією аналогією можна докладніше визначати естетичні функції композиційних одиниць тексту при аналізі композиції та архітектоніки цілісного художнього твору, виявляти естетичну доцільність порядку розміщення, наступності розділів, епізодів, мовних конструкцій тощо, які певним чином детермінують один одного в тексті і рухають, динамізують читацьке сприйняття. Так чинить Р. Барт, розгортаючи свою концепцію «тексту-читання». Аналізуючи оповідання «Сарразин» О. де Бальзака, він пише: «Моральний, ціннісний закон тексту-читання вимагає заповнення причинно-наслідкових ланцюжків; для цього кожен детермінант по можливості повинен бути якомога повніше детермінований...»

**«Deus ex machina»** *(лат. — бог із машини)* — драматургічний прийом в античних трагіків, коли розв'язка твору здійснювалася божеством, спущеним на кін за допомогою спеціальної підйомної машини: так роз'яснювався зміст подій, запобігалася катастрофа, визначалася доля дійових осіб. Часто цим прийомом користувалися Евріпід («Єлена», «Іфігенія в Авліді», «Електра»), Софокл («Філоклет»), Плавт («Амфітріон») та ін. Нині цей термін вживають, коли йдеться про механічне, художньо непереконливе розв'язання конфлікту за допомогою персонажа, котрий невмотивовано з'являється наприкінці дії, як-от офіцер у розв'язці комедії «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, який заарештовує лицемірного святенника. «D. ex m.» стосується резонера чи мудрого законника, який часто зустрічається у просвітницькій літературі XVIII ст., філантропа, наявного у творах (передусім — водевілях та мелодрамах) XIX ст., а також у сучасних творах, які здебільшого мають щасливий кінець, т. зв. «хеппі енд». До речі, така риса була притаманна багатьом творам соціалістичного реалізму, зокрема п'єсам О. Корнійчука («Платон Кречет», «В степах України» та ін.).

**Деформáція** *(лат. deformatio, від deformo — перекручую, спотворюю)* — природне або штучне відхилення форми будь-якого предмета від нормальної, звичайної. Д. у художній творчості — грань творчого процесу, що ґрунтується на уявному порушенні форм предметів і явищ об'єктивної дійсності, від яких відштовхується митець, творячи власний художній світ. У кожному художньому образі більшою чи меншою мірою виявляється Д. Вона наявна у гіперболах, літотах, гротеску, буфонаді тощо. Тому безпідставно вживати цей термін тільки з негативним оцінним наповненням щодо характеристики дадаїзму, сюрреалізму і т. п. Д. є основою одивнення та художньої умовності. Літературознавчий ас-

пект Д. пов'язаний із встановленням міри і функцій Д. у творчому процесі і в завершеному художньому творі.

**Де́цима** *(лат. decima — десята)*, або **Еспіне́ла** *(за прізвищем іспанського поета XVI ст. В. Еспінеля)*, — десятирядкова строфа зі сталою схемою римування: аббааггддг. Перший чотиривірш мав зав'язку ліричної колізії, останній — її розв'язку. Д. вживалася в іспанській поезії і як віршована форма глоси. Подеколи, передусім у російській поезії (Г. Державін, О. Радищев), терміном «Д.» пойменовували десятирядкову одичну строфу, найчастіше з чотиристопним хореєм, де сполучався чотиривірш (абаб) із шестивіршем (ггдеед). Нею користувалися й українські поети («Ода на перший день травня 1761 року» І. Максимовича; «Пісня на Новий 1805 год...» І. Котляревського), вона становить структурну основу поеми «Енеїда» І. Котляревського, написаної чотиристопним ямбом. До Д. зверталися й ін. українські поети, зокрема Юрій Клен в епопеї «Попіл імперій» (у 3-й ч.), що зумовлювалося композиційними потребами цього твору:

[...] Зі звички буду тільки ямбом
Вам баналюки тут плести.
Та й то лиш чотиристоповим:
пан Котляревський ним писав,
коли мене він славословив,
коли гекзаметр занедбав.
Строфа — мій віз, рядки — колеса,
а тих коліс у возі десять.
Їх ритмом-ободом стягніть,
Мастіть їх дьогтем — серця кров'ю
і рими-шпиці яворові
мені крутити поможіть.

Ці слова Юрій Клен вкладає в уста Енеєві, котрий зголошується бути поводирем у радянських концтаборах.

**Дешифрува́ння** *(франц. déchiffrer — розгадувати, розбирати)* — відновлення розуміння невідомої писемності, мови твору. Д. здійснюється через з'ясування характеру письма (літерне, консонантне, складове чи словесно-складове). Граматика і семантика текстів дешифруються через зіставлення повторюваних фрагментів текстів на основі знання закономірностей споріднених груп мов. Д. ускладнюється обмеженістю джерел, полегшується наявністю текстів близькими мовами (т. зв. білінгви). Критерій успішного Д. — змістовозв'язане прочитування дешифрованого та ін. текстів, писаних тією ж писемністю.

**«Дзві́н»** — галицько-українська збірка, видана 1878 у Львові М. Павликом за активної допомоги І. Франка як неперіодичне продовження забороненого цензурою журналу «Громадський друг». Тут були надруковані твори І. Франка (по-

вість «Boa constrictor», оповідання «Моя стріча з Олексою», вірш «Каменярі»); оповідання «Пропащий чоловік» М. Павлика; стаття «Війна слов'ян з турками» Т. Василевського та його ж критичний відгук на книгу «Русско-турецкая война», а також низка статей та інформаційних матеріалів під рубриками «Вісті з України» та «Вісті з Галичини»; «Ще дещо про українські земства та російську адміністрацію» Є. Борисова, «Мої й людські гріхи, а панська та попівська правда» Анни Павлик, дописи з Дрогобича, Нагуєвичів, Комарного та ін. галицьких міст.

**«Дзвін»** — літературно-науково-артистичний часопис, що виходив у Києві 1913—14 (18 номерів) за редакцією В. Преподобного, І. Ващенка, С. Черкасенка як орган УСДРП (журнал «обстоює інтереси робітничих верств»). Активно співпрацювали соціалісти різних напрямів: Д. Донцов, Л. Юркевич, В. Левинський, Г. Алексинський, А. Луначарський. Ґрунтовно і широко був поставлений літературно-мистецький відділ із залученням майже всіх тодішніх українських письменників. Тут були опубліковані твори Лесі Українки («Оргія», «Айша та Мохаммед»), В. Винниченка (романи «По-свій», «Божки», оповідання «Олаф Стефензон», «Радість», «Терень», п'єса «Чужа кров»), С. Черкасенка (п'єса «Казка старого млина»), Наталі Романович-Ткаченко («Будиночок над кручею»), Надії Кибальчич («За високим тином»), С. Васильченка («Хмаринка»), поезії Олександра Олеся, М. Вороного, В. Самійленка, Г. Чупринки, Христі Алчевської, Олени Журливої, В. Тарноградського та ін. В ювілейний шевченківський рік із статтями про життя, творчість Кобзаря виступили В. Винниченко («Геній України», «Філософія, етика Шевченка»), А. Луначарський («Шевченко і Драгоманов»), С. Черкасенко («Прометеїзм у творчості Шевченка»), Д. Антонович («Естетичне виховання Шевченка», «Обговорення проектів пам'ятника Шевченкові»), Л. Юркевич («Заборонене свято»). Містив некрологи і портрети Лесі Українки і М. Коцюбинського та присвячені їм матеріали Олександра Олеся, С. Черкасенка, Христі Алчевської. Чимало статей стосувалося прикметних актуальних явищ і процесів літературно-мистецького життя України і Європи: А. Луначарського («Мистецтво для мистецтва і мистецтво для життя», «Пролетарська література у Франції», «Поети Заходу»), М. Вороного («Український театр в Києві»), В. Винниченка («Пролетарська творчість»), Д. Донцова (бібліографічні огляди та замітки «З українського життя») та ін. Друкувалися переклади із зарубіжних літератур. Низка номерів мала ілюстративні вклейки (портрети Т. Шевченка, Лесі Українки, А. Бабеля та ін., репродукції картин, скульптур тощо). З початком Першої світової війни «Д.» був закритий.

**«Дзвін»** — літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Спілки письменників України, виходить щомісяця у Львові. Заснований 1940 під назвою «Література і мистецтво», редактором був О. Десняк. У 1945 відновлений під назвою «Радянський Львів». Номінальним редактором був М. Бажан, фактичним — П. Козланюк. У 1951—89 виходив під назвою «Жовтень», а з 1990 перейменований на «Дзвін». Редакторами були Ю. Мельничук, Р. Братунь, М. Романченко, а з 1968 — Р. Федорів. Містить розділи поезії, прози, літературної критики та публіцистики. В роки тоталітарного режиму, незважаючи на цензурні утиски, намагався друкувати кращі твори тогочасного літературного процесу: романи «Хліб і сіль» М. Стельмаха, «Вир» Г. Тютюнника, «Сестри Річинські» Ірини Вільде, «Первоміст», «Роксолана» П. Загребельного, «Манускрипт з вулиці Руської», «Четвертий вимір» Р. Іваничука, «Ворожба людська» Р. Федоріва, «Мисленне дерево» Вал. Шевчука, «Квітень у човні» Ніни Бічуї, оповідання та новели І. Чендея, Є. Гуцала, Гр. Тютюнника, В. Дрозда, Б. Харчука, поезії П. Карманського, М. Рильського, А. Малишка, Д. Павличка, Ліни Костенко, І. Драча, В. Лучука, В. Голобородька, І. Калинця, Р. Лубківського, Б. Стельмаха, В. Олейка та ін., літературно-критичні статті Л. Новиченка, С. Шаховського, С. Трофимука, І. Денисюка, А. Макарова. Приділяв багато уваги творчості молодих літераторів. Публікував праці з історії України, етнографії, популяризував кращі традиції національного театру, музики, пластичних мистецтв. З кінця 80-х у журналі з'явилися публікації творів, вилучених із літературного процесу: повісті «Поза межами болю» О. Турянського, «Київські легенди» Наталени Королевої, «Альбатроси» Оксани Керч, книги спогадів «На білому коні» та «На коні вороному» У. Самчука, добірки поезій В. Пачовського, Б. Лепкого, Р. Купчинського, О. Бабія, В. Стуса, І. Калинця, твори українських письменників діаспори О. Тарнавського, Марти Калитовської, Віри Вовк, Б. Рубчака, Зої Когут, Б. Бойчука, М. Царинника, поетів «празької школи» та ін. Зі сторінок «Д.» читачі вперше або наново познайомилися з такими історичними та етнографічними дослідженнями, як «На високій полонині» С. Вінценза, «Історія запорозьких козаків» Д. Яворницького, «Історія України» І. Крип'якевича, «Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII віці» М. Грушевського та ін.

**«Дзвінóчок»** — ілюстрований часопис для дітей та молоді, виходив у Львові (1890—1914) спочатку як видання В. Шухевича, з 1892 — орган Руського, згодом Українського педагогічного товариства. Обов'язки редакторів виконували В. Шухевич, В. Білецький, Катерина Малицька, Катря Гриневичева, І. Крип'якевич, ілюстратор — І. Косинин. Друкува-

лися твори Л. Глібова, Ганни Барвінок, С. Коваліва, М. Коцюбинського, І. Франка, Лесі Українки, Г. Хоткевича, Євгенії Ярошинської та ін.

**«Дзвінóчок»** — ілюстрований місячник для дітей села, друкувався у львівському видавництві «Українська преса» (1931—39) за редакцією Ю. Шкрумеляка. Ілюстратор Е. Козак. Друкувалися твори як українських класиків, так і сучасних письменників (іноді в адаптованому вигляді). При «Д.» виходила бібліотека для молоді «Ранок» за редакцією В. Калини.

**«Дзвóни»** — літературно-науковий часопис католицького спрямування, виходив у Львові (1931—39), фінансований митрополитом А. Шептицьким. Редакційну колегію «Д.», до складу якої входили М. Конрад, Г. Костельник, М. Чубатий, очолював Й. Сліпий, обов'язки редактора виконував П. Ісаїв. Друкувалися твори Наталени Королевої, У. Самчука, Ю. Липи, О. Печеніг (Оксани Лятурницької), Уляни Кравченко, Б.-І. Антонича, С. Шелухина та ін. Основні рубрики: «Поезія», «Наукові й публіцистичні статті», «Хроніка», «Рецензії», «Бібліографічні матеріали». В основі літературно-естетичної концепції — ідея єдності християнського світогляду та його мистецької реалізації як органічної частини творчої свідомості митця, взаємозв'язку естетичного та етичного. Естетичні категорії прекрасного, комічного й трагічного розглядаються крізь призму християнської філософії (визнання Бога як найвищої краси; комізм не повинен переростати у глумління; розмежування моральності смутку й неморальності розпачу). Завдання «Д.» полягало у висвітленні безконечності Божих іпостасей через поетичне, прозове, публіцистичне й наукове слово, боротьбі проти ворожих для української духовної та матеріальної культури ідей та ідеологій, у піднесенні інтелектуального рівня галицьких українців. Статті мали переважно історико-літературний характер — це дослідження давньої української літератури, аналіз стильових особливостей творчості окремих українських письменників, зокрема Т. Шевченка, а також студії із зарубіжної літератури (серед авторів — М. Гнатишак, В. Лев, В. Пачовський, Т. Коструба, К. Чехович, І. Гузар, Т. Жевуський та ін.). Низка літературознавчих розвідок присвячена проблемам теорії літератури: взаємозв'язку літератури та суспільства, психологічних основ поетичної творчості, методології літературознавства, особливостям розвитку тодішнього літературного процесу. Особливе місце в літературознавчих публікаціях посідає питання дефініції понять «католицька література» та «католицька критика», означення їх основних функцій. На чільному місці була державотворча ідея, яка ґрунтувалася на міркуваннях видатного українського вченого та громадського

діяча В. Липинського. Редакція часто полемізувала з авторами публікацій ін. галицьких видань, обстоюючи пріоритет християнського світогляду в політичній концепції В. Липинського. При журналі виходила «Бібліотека Дзвонів», у якій побачили світ трилогія «Волинь» У. Самчука, повісті «Без коріння» Наталени Королевої, «1313», «Предок», поетична збірка «Книга Лева» Б.-І. Антонича, враження Й. Сліпого від подорожей до Святої Землі та Англії, наукові праці українських і зарубіжних учених (в українському перекладі) та ін.

**Дива́н** *(перс. dīvān — запис, книга)* — у класичних літературах Близького та Далекого Сходу — поетична збірка одного автора чи збірник кількох авторів, де в межах певних жанрів в абетковому порядку розташовуються ліричні поезії (касиди, газелі, рубаї тощо) — за останніми літерами заримованих слів (редифами); кожен поет мусив мати бодай один диван. Цією формою зацікавився Й.-В. Гете, написавши цикл віршів «Західно-східний диван» (1819).

**Дивертисме́нт** *(франц. divertissement — розвага)* — призначена для розваги глядачів або відзначення якоїсь урочистої події сценка, цикл музичних, танцювальних і декламаційних номерів, що виставлялися в антрактах театральної вистави. Д. сюжетно не зв'язаний із основною п'єсою. В Україні Д. побутував у XVII і наступних століттях. У 20-ті XX ст. в середовищі української еміграції в Польщі нерідко виставлявся Д. політичний («Марафет», П. Зайцева) з гумористичними й сатиричними елементами. Ця жанрова модифікація була проявом загальної тенденції — посиленої заангажованості політикою й ідеологією української літератури під впливом історичних обставин.

**Дидакти́чна** *(грец. didaktikos — повчальний)* **літерату́ра** — повчальні твори, яким надається художня форма для легшого сприйняття і засвоєння філософських, релігійних, морально-етичних та ін. наукових знань, ідей. До Д. л. належать твори різних усталених жанрів: проповіді, житія, притчі, апологи, афоризми, байки, мораліте, міраклі, шкільна драма тощо. Природа і суспільна необхідність Д. л. виходять з передумови, що людина в житті — вічний учень (semper tiro), а обов'язок мудреця, покликаного Богом, — вчити людей, передавати їм слово правди, допомагати осягати сенс життя. Тому так широко розповсюджувалися філософсько-релігійні трактати, притчі буддизму, конфуціанства, християнсько-біблійні перекази, повчання. Церковно-християнська література середньовіччя, в т. ч. і Київської Русі, мала виразний дидактичний характер. З розвитком і поширенням світської літератури повчально-освітню якість перебирають на себе і такі жанри, як героїчний епос, казки, легенди, перекази, байки, прислів'я і приказки, повісті, романи, трагедії. Особ-

ливо це стосується епох Відродження, Просвітництва і таких літературних напрямів, як класицизм, сентименталізм, романтизм, просвітній реалізм. З часом теоретики мистецтва, філософи (Г.-В.-Ф. Гегель та ін.) намагалися вивести Д. л. за межі справжнього мистецтва, виходячи з того, що в таких творах часто порушується єдність змісту і форми, ідея виступає як гола тенденція. Кожна національна література має високі зразки Д. л., в яких дидактизм, повчальність є якістю образного мислення митця, органічно випливає з фабульно-сюжетного розгортання дії (байка, пригодницька повість, роман виховання тощо). В українській літературі неприхованим дидактизмом позначені житія, притчі, діалоги Г. Сковороди, п'єси І. Котляревського, Т. Шевченка, українських драматургів-корифеїв, збірки поезій І. Франка («Мій Ізмарагд»), В. Самійленка, М. Рильського, М. Зерова та ін. До Д. л. належать і твори для дітей та юнацтва. Тут дидактизм виступає як творча настанова автора. Зрештою, так було і в класичній Д. л. середньовіччя. Етична позиція мудреця, що прагне наставляти на шлях істини людей, цілком зрозуміла. Дидактизм літератури соціалістичного реалізму був формою прихованого фальшування дійсності. Дидактизм як органічна властивість художньої літератури може виступити як відповідь, що складається у свідомості читача, який уважно стежить за фабульно-сюжетними перипетіями твору. Письменник ставить проблему і підводить читача до пошуку відповіді, а не проповідує готові істини.

**Дило́гія** *(грец. di — двічі і logos — слово, вчення)* — у давньогрецькому театрі — драма на два акти. В сучасній літературі — два самостійні твори, поєднані спільним ідейним задумом, героєм, зображенням певних явищ. Водночас кожен з них може мати свою сюжетно-композиційну лінію. Д. слід вважати романи «Таврія» і «Перекоп» О. Гончара, «Зорі й оселедці», «На ясні зорі» В. Міняйла та ін.

**Диме́тр** — див.: **Античне віршування.**

**Димінути́в** *(грец. di — двічі і лат. minutio — зменшення)* — здрібнілі, зменшені форми певних слів. Вони досить поширені у фольклорі, відображають ліричні риси української ментальності: *«Іди, іди, дощику, / Зварим тобі борщику...», «Копав-копав криниченьку / Неділеньку-дві. / Любив-любив дівчиноньку / Людям — не собі»* та ін. Д. має у своїй основі, як і аугментатив, не лише граматичний чинник (передусім суфіксальний: -еньк-, -ок-, -есеньк- тощо), а й психологічний, що задокументалізовано й художньою літературою: *«Я ж тебе, милая, аж до хатиноньки / Сам на руках донесу»* (М. Старицький); *«Місяць яснесенький / промінь тихесенький / кинув до нас»* (Леся Українка) та ін. Однак надмірна пестливість такої поезії (П. Грабовський:

*«Ручоньки терпнуть, злипаються віченьки...»*) засвідчувала брак волі до життя і тому заперечувалася тією ж Лесею Українкою, представниками «розстріляного відродження» та «празької школи».

**Дипбдія** *(грец. dipodia, від di — двічі і podos — стопа, власне стопа ноги, якою притупували при скандуванні)* — в античній метриці — поєднання двох однакових стоп, яке могло ускладнюватися. Сполучення двох пар Д. називалося диметром (грец. *dimetron* — двомірний). У силабо-тонічній системі, де межі поєднуваних стоп збігаються із словоподілами, — сполучення ямба та хорея, в якому ритмічний акцент припадає на другу стопу. У хореїчних Д. словоподіли виникають по четвертому і восьмому складах віршового рядка (*«І яке ти маєш право, / Черепино недобита, / Про своє спасення дбати, / Там, де гине міліон?»*, І. Франко), в ямбічному — здебільшого після п'ятого:

Вона жива і нежива
лежить у полі нерухомо,
Не зранять сонячні слова
передосінньої утоми *(М. Драй-Хмара)*.

Деякі віршознавці (А. Бєлий) вважають, що Д. походить від пеона.

**Дúскурс** *(франц. discours, від лат. discourse — мовлення, висловлення, міркування, доведення)* — наділений значенням фрагмент усної чи писемної мови, що відображає соціальну, епістемологічну, художню практику і здатний впливати на неї. Йдеться про будь-яку мову в процесі її застосування. Часто мають на увазі логічно організований, аргументований виклад обстоюваних кимось доведень або тверджень із можливим застосуванням описових та експресивних компонентів, притаманний розсудковому, опосередкованому знанню, отриманому на підставі зв'язного судження та попереднього досвіду, наприклад індуктивного умовисновку. В такому разі він має початок, середину та фінал, ситуативний контекст, подеколи неправочинно ототожнюється з текстом, який не може бути інтерактивним. Д. відмінний від безпосереднього, інтуїтивного знання. Іноді вживається на означення бесіди, діалогу, трактату («Дискурс про природу і розвиток сатири» Дж. Драйдена). Поняття набуло місткішого узмістовнення у 60-ті XX ст., коли в інтелектуальному світі поширилися набутки структуралізму, етнолінгвістики, психоаналізу, теорія ідеології Л. Альтюссера, віяння прагматики. У мовознавстві цей термін вказував на такі типи оповіді в контекстах лінгвістичної аналітики, що виявляли особливий предмет мовлення через описування взаємин між ним та адресатом, з'ясовували структури між висловленим тут-і-зараз (мовлення, нотуван-

ня) та висловлюваним (безособова, відносно самостійна фабула чи історія) аспектами, а також — мовцем і реципієнтом, який «привласнює» думку мовця. Д. передбачає присутність не лише письменника, а й кола його потенційних читачів, циркуляцію творчих ідей тощо. Взаємопроникнення наукового, філософського, релігійного, морально-етичного, естетичного, літературного тощо «Д.» сприяє збагаченню культури, стимулює художню творчість.

**Дисона́нс** *(франц. dissonance — недоладно, негармонійно звучу)* — неблагозвучність у віршованому тексті, зумовлена вимогами віршового розміру, збігом приголосних (див.: **Зіткнення**). Таке явище не часто трапляється в українській поезії:

[...] сиве павутиння в'є павук й в вікні
від дотиків охлялих рук блідо-рожеві
спіють баклажани *(Б.-І. Антонич)*.

Дисонансом також називають неточну риму, де суголосні лише приголосні звуки:

І була кинута остання пляма.
І розповзлась блуканно безмежна тінь.
Увесь світ видавсь як жорстока яма,
І просунув хтось обережно блискуче кружало
і наказав: глянь *(М. Семенко)*.

Дисонансні рими ще називають консонансами (лат. *consonans* — приголосний звук, від *consonare* — звучати в унісон), тобто неточними римами, зумовленими співзвуччям лише приголосних. Ними надто захоплювалися авангардисти, зокрема футуристи, хоч консонанси були добре відомі українській версифікації ще до них (Т. Шевченко, І. Франко та ін.), дарма що видавалися дещо екзотичними, зважаючи на евфонічний принцип української мови. Таке досить поширене уявлення про версифікаційну фоніку нашої поезії намагається спростувати Емма Андієвська, яка цілком свідомо насичує свої твори консонансами (на противагу П. Тичині, В. Еллану (Блакитному) чи І. Драчу, котрі зверталися до таких рим спорадично), приміром, у типовому, як на неї, сонеті «Мерехтіння як засіб пересування»:

Рослинний зберігаючи статут,
По запаху, по нюху, як по трапу,
На усі боки йдуть молочні тромби.
Дороги різні, та одна мета.

Найменша гілка — університет.
Листок — за кафедру, — нові щомиті труби. —
Алмазний корж, що на легкі потреби.
Від смужки дійсності — самий ментол.

Та час від часу отвори пирькаті,
Де барвами — квадратики паркету,
Де — ненароком — лінію дивацтва, —

Серед скорочень нескінченний вицвіт
Світів, що зір, сам — серця сателіт —
В подрібнених площинах відтуля.

Поетеса водночас творчо полемізує з канонічною думкою, що рими у сонеті мають бути точними; такі, безперечно, цікаві експерименти свідчать передусім про її власні стильові уподобання.

**Ди́стих** — див.: **Двовірш.**

**Дисфемі́зм** *(ісп. disfemismo)*, або **Дефемі́зм,** — троп, протилежний евфемізмові, який полягає у вживанні замість емоційно і стилістично нейтрального слова чи виразу більш грубого, вульгарного. У художній літературі і публіцистиці Д. допомагає висловити негативне, критичне, зневажливе ставлення до певного факту, явища, персонажа: *«На все життя зріднила нас тюрма, / нам суджено в ній гибіти й сконати»* (І. Гнатюк); *«Вертаймо на дороги отчі... / Нехай ниций зайда їх не топче»* (Галина Гордасевич). Д. поширений у ліриці як один з прийомів іронії, однак він більш вживаний у гумористичних та сатиричних жанрах.

**Дитя́ча літерату́ра** — література, творена безпосередньо дітьми. До неї належать різні жанри фольклору (лічилки, дражнилки, ігрові пісні та ін.), а також перші спроби пера юних початківців (поезія, проза тощо), опубліковані в періодиці для дітей («Соняшник», «Барвінок», «Малятко», «Однокласник» та ін.) чи в колективних збірниках на зразок «Первоцвіту», спорадично друкованого у видавництві «Веселка» (Київ), у виданні «Ластовенятко» (К., 1995), упорядкованому Надією Кир'ян. Вагому роль у розкритті дитячої творчості, зокрема літературних здібностей, відіграють літературні студії «Соняшник» (Гнідинська середня школа на Київщині), «Джерельце» (Львівська обласна бібліотека для дітей), літературні гуртки (Смілянська середня школа № 11 на Черкащині, Болехівська середня школа на Івано-Франківщині тощо), кабінет по роботі з молодими авторами при СПУ. Деякі автори видали перші збірки поезій («Білий бегемотик» Луговик Марійки, «Посмішка Сфінкса» Самари Оксани та ін.).

**Дифіра́мб** *(грец. dithyrambos — урочиста хорова пісня на честь богів, передусім Вакха)* — різновид давньогрецької лірики, близький до оди чи гімну. Виконувався спочатку на святі збирання винограду, властивий поезії Піндара (VI—V ст. до н. е.). У новоєвропейській літературі — вірш, позначений надмірним звеличенням певної особи або події. Досить часто цей термін вживається в іронічному значенні:

Але я зібрав би всіх титанів
І сказав би, знявши капелюх:
«Я не буду вам співать пеанів,
Дифірамбом лоскотати слух.

Ви усі розумні та відверті.
Тож скажіть по щирості мені:
Хто й за що вам дарував безсмертя?
Хто й за що подовжив ваші дні?» *(В. Симоненко).*

**Діалектúзми** *(грец. dialektos — мова)* — слова або словосполучення у літературній мові, що не входять в її лексико-семантичну систему, а належать лише певному говорові (діалектові) загальнонаціональної мови. Д. є лексичними (бульба, бараболі, крумплі — картопля), словотвірними (веселиця, веселівка — райдуга), семантичними (босий кінь — непідкований, жолоб — ущелина в горах), фразеологічними (тиць, пиць — і розвиднілося, не приший кобилі хвоста). Окрему групу становлять Д. етнографічні — слова, що називають реалії, притаманні побутові носіїв окремого говору (кептар — одяг, колиба — курінь). Письменники використовують Д. у художніх творах із найрізноманітнішою метою, в т. ч. й для збагачення словникового нормативного фонду: *«На обривистім <u>спохові</u> Чорної гори побачив Данко двох людей»* (І. Франко); *«Всі вони у розпуці, бо земля <u>спісніла</u> та не родить, а лише з'їдає мужицьку силу»* (Марко Черемшина).

**Діалóг** *(грец. dialogos — розмова, бесіда)* — тип організації усного мовлення (поряд з монологом), який за своєю формою є розмовою двох або кількох (полілог) осіб. Кількість осіб у Д. — питання неістотне, бо діалогічність мовлення закладена у самій природі мови як засобу спілкування. Д. може вести одна особа (т. зв. внутрішній Д. — розмова з собою) або більше двох осіб. Головною метою виникнення Д. має бути усвідомлення опозиції «Я — Ти» на тлі інших. З такого погляду репліка кожного учасника Д. — витвір усіх учасників діалогової ситуації як реакція на попередні репліки і на присутніх мовчазних свідків розмови. У художній літературі увиразнюються, типізуються особливості побутового, ситуативного діалогічного мовлення. Характер, своєрідність Д. залежить від таких чинників, як суспільна ситуація, тематика, ідеологічні позиції учасників розмови, їх ставлення один до одного, до інших, явно чи неявно присутніх при розмові. Тому кожна діалогічна репліка залежить від інших реплік, зумовлюється ними, а її зміст, «пластика» визначаються контекстом епізоду чи цілого твору, а не тільки наміром мовця. Д. модифікується залежно від родо-жанрових особливостей твору. Найнапруженішим є Д. у драматичних творах. Епічні Д. персонажів доповнюються не тільки їх монологами, а й авторською розповіддю, яка конкретизує позалінгвістичні засоби вираження

Д. (інтонація, жести, міміка персонажів, оповідача). Дуже стисло виявляються Д. і в ліриці. Однак в усіх видах Д. спостерігається однотипна структурна організація реплік: діалогічні речення-репліки (у формі неповних речень) пов'язуються між собою так, що одне з них будується відносно вільно, а друге підпорядковується йому структурно, функціонально та інтонаційно, тому не може вживатися окремо. З провідною реплікою воно утворює певну лексико-синтаксичну єдність: *«Василя, питаю, ти вбив? — Ні, не я, — прошепотів Хома й пополотнів. — Не ти? — Не я»* (О. Довженко). Д., як і монологи, непряма мова, є важливим засобом характеротворення та типізації. Д. існує також як самостійний літературно-публіцистичний жанр, відомий з часів античності (знамениті «Діалоги» Платона). В українській літературі цим жанром широко послуговувався Г. Сковорода.

**Діалогі́чне відно́шення** *(англ. dialogical relation)* — базове явище у сфері спілкування і художньої літератури, яке виникає між окремими висловлюваннями, що або належать різним суб'єктам мовлення, або існують всередині висловлювання між його складниками чи елементами композиції, за умови, що вони мають самостійне значення в позиції, яку займають у цілісній структурі вислову і до якої можна якось поставитися (полемічно, схвально, проблематично чи в інший аналітичний спосіб). Д. в. можуть зав'язуватись як між реальними особами, так і фікційними: між персонажами епічних і драматичних творів, суб'єктом вираження та адресатом у ліриці, автором і читачем. Д. в. виникають також між двома ідентичними висловленнями, якщо відображають погляди (позиції) двох окремих суб'єктів. Якщо, приміром, один з них стверджує: «життя солодке», а другий іронічно підтверджує, що «життя солодке», то у цьому самому вислові діалогічно перехрещуються різні погляди на життя і дві відмінні оцінки життя. Незважаючи на буквальне повторення, другий вислів є реплікою на перший і перебуває з ним у діалогічному відношенні ствердження і проблематизування чогось (пор.: Металінгвістика).

**Діа́ріуш** *(лат. diario — щоденний, польськ. diariusz — щоденник, сімейна хроніка)* — записи, зроблені певною особою про події свого зовнішнього та внутрішнього життя. Характерною особливістю цих записів є їх хронологічність, дотримання плину подій (часом з перервами, обумовленими певними обставинами чи станом автора щоденника), а також суб'єктивність (мова — від першої особи, а тема — залежно від інтересів автора). Щоденник, навіть якщо він написаний людиною, далекою від літератури і мистецтва, може відображати стиль епохи («Діаріуш» П. Орлика, «Щоденні записи» Я. Марковича та ін.). Письменницькі щоденники є безцінним джере-

лом для літературознавців, учених, які займаються психологією творчості. Форма щоденника може використовуватися як художній прийом, що надає творові особливої правдивості. Надзвичайно поширеною форма щоденника була в епохи сентименталізму й романтизму (див.: **Щоденник**).

**Діатри́ба** *(грец. diatribē — філософська бесіда, розмова)* — жанр античної літератури, створений філософами-кініками (III ст. до н. е.), власне, невелика за обсягом проповідь на популярну морально-етичну тему, подеколи у формі дискусії з уявним опонентом. Д. притаманна простота та жвавість викладу думок, яскрава образність, застосування риторичних прийомів. Д. вживалася і в римській (Горацій, Ювенал та ін.), і в християнській (Абеляр) літературах, правила за основу християнської проповіді. Зверталися до цього жанру й українські письменники («Наука, альбо Способ зложення казання» Іоаникія Галятовського; «Суперечка біса з Варсавою», «Вдячний Еродій» Г. Сковороди та ін.).

**Діє́реза** *(грец. diairesis — розмежованість, роздільність)* — в античній версифікації — заміна довгого складу в стопі двома короткими. В силабо-тоніці Д. вживається за вимогами метроструктури («Убогії ниви, убогії села» Б. Грінченка), коли додається зайвий голосний у слові; також — коли він опускається (подеколи замість слова «Україна» вживається «Вкраїна» чи «Украйна»):

Ідіте на Вкраїну,
Заходьте в кожну хату —
Ачей вам там покажуть
Хоч тінь його розп'яту *(П. Тичина)*.

Д., як і афереза, пов'язана з чергуванням звуків української мови і з розкладанням дифтонгів на їх складники, що майже не спостерігається в сучасній поезії, хоч окремі випадки трапляються, як-от у підляського поета Ю. Гаврилюка:

Міесець вбрався в хмарув
міедну зброю
svіетло його догасає
Через небо пронюосся
Віетьор хмари перевертає
розносіт звуон вікуов [...].

Подібне спостерігається в поезіях, написаних діалектом.

**Ді́йсність** — філософська категорія, яка означає все суще, не залежне від людини, тому частіше вживається у словосполученні «об'єктивна дійсність». У традиційному літературознавстві з Д. співвідноситься художня література як «образне відтворення дійсності», а образ трактується як суб'єктивна картина об'єктивного світу. Однак це мало що

дає літературознавцеві. Філософські та естетичні категорії не можуть замінити літературознавчих понять, які мають фіксувати специфічні реалії творчого процесу письменника та особливості мистецтва слова, його побутування у тексті і в читацькому сприйнятті. Оскільки майже все, що оточує людину, є результатом діяльності численних поколінь людей, суспільства загалом, а речі, предмети об'єктивної дійсності оречевлюють, опредмечують людські сутнісні сили (знання, вміння, почуття, моральні якості), то взагалі слід говорити не про їх цілковиту незалежність, об'єктивність, а про художній образ як про суб'єктивну картину об'єктивного світу. Зрозуміле бажання в новітніх школах літературознавства творити нові поняття, вводити для їх позначення відповідні терміни («позатекстова» і «текстова реальність», «естетична реальність», «інтенціональний предмет», «представлений світ», «інтертекст», «інтеракція» тощо) і використовувати здобутки семіотики, теорії інформації. Проблема полягає в тому, як виробити несуперечливу систему понять, яка на сучасному рівні наукового знання відтворила б специфіку художньої літератури як одного з елементів Д. в найширшому значенні цього слова, як другу Д., створену письменником.

**«Діло»** — газета, орган народовців, виходила 1880—1939 з різною періодичністю, іноді — під різними назвами («Громадська думка», «Громадський вісник», «Українська думка», «Український вісник», «Свобода»). Обов'язки редакторів виконували В. Барвінський, Д. Гладилович, Ю. Романчук, І. Белей та ін. Свого часу (1880 та 1883—85) тут працював І. Франко. Попри те що газета широко висвітлювала громадсько-політичне та національне життя як в Галичині, так і у всій Україні (масова еміграція українства за кордон, трагедія Першої світової війни, колізії визвольних змагань 1917—21, голодомор та репресії на Наддніпрянщині тощо), на її сторінках друкувалися твори І. Франка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Ю. Федьковича, Ольги Кобилянської, Б. Лепкого, Катрі Гриневичевої, Ірини Вільде та багатьох ін. письменників, переклади з І. Тургенєва, Ч. Діккенса, Дж. Голсуорсі, Г. де Мопассана, С. Цвейга, А. Франса, К. Чапека та ін., статті літературознавчого спрямування М. Возняка, М. Рудницького, І. Свенцицького та ін. При «Д.» як літературний додаток видавалася «Бібліотека найзнаменитіших повістей».

**Дія** — акт драматичного твору (див.: **Акт**); перебіг подій у художньому творі, через які розкривається конфлікт, сюжетні колізії, риси характеру певного персонажа, дійової особи чи ліричного героя. Представники різних стилів по-різному ставляться до Д., передусім її абсолютизують класицис-

ти, які, спираючись на своє тлумачення арістотелівської вимоги єдності Д. у творі, тобто внутрішньої взаємозумовленості та взаємозв'язку зображуваних подій, канонізували її.

**Діяльність** — цілеспрямована витрата духовних і фізичних сил людини, підпорядкована пізнанню, перетворенню світу, створенню чогось нового. Розробка будь-якої теорії крізь призму діяльності, її особливостей і закономірностей дає можливість увиразнити процесуальність, динамічність виникнення і функціонування систем усіх типів і рівнів. В естетиці і літературознавстві категорія «Д.» вияскравила однобічність гносеологізму, складну природу літературно-художнього образу, діалогу і діалогічності художньої літератури, естетичного сприймання її текстів. Творчий процес митця розглядається як художня діяльність, що поєднує його духовні і фізичні зусилля. Сприймання літературно-художнього твору, його оцінка — це також складна Д.

**«Дневни́к ру́ський»** — одна з перших українських газет, орган культурно-політичного товариства «Руський собор», видавалася щотижня у серпні-жовтні 1848 за редакцією І. Вагилевича. В ній друкувалися матеріали про Кирило-Мефодіївське братство, «Слово о Русі і єї становищі політичеськім», де мовиться про Т. Шевченка, фрагмент студії «Замітки о руській літературі» І. Вагилевича тощо. Був заборонений австрійською цензурою.

**«Дніпрó»** — щомісячний літературно-художній та громадсько-політичний ілюстрований журнал. Почав виходити в 1927 у Харкові під назвою «Молодняк». Засновник — ЦК ЛКСМУ. З 1935 видається у Києві. У 1937 перейменований на «Молодий більшовик», з 1944 — «Дніпро». З 1992 «Д.» — літературно-художній та суспільно-політичний журнал, засновниками якого є Український фонд культури, АТ «Компанія "Рось"», трудовий колектив редакції. Друкує поезію, прозу, драматичні твори українських письменників, переклади з інших літератур, літературно-критичні, публіцистичні, історичні, мистецтвознавчі матеріали; популяризує творчість молодих авторів. Головними редакторами були: П. Усенко, А. Малишко, М. Руденко, О. Підсуха, Д. Ткач, І. Стативка, Ю. Мушкетик, В. Бровченко, В. Коломієць, з 1984 — М. Луків. У 40—50-ті авторами журналу були М. Рильський, П. Тичина, А. Малишко, В. Сосюра, І. Сенченко, М. Руденко, М. Гірник, В. Кучер, В. Земляк, М. Нагнибіда, К. Журба, П. Загребельний, Б. Антоненко-Давидович, В. Ткаченко, В. Бабляк, А. Хорунжий, А. Дімаров. Тут надруковано роман «Жива вода» Ю. Яновського, повість «Земля гуде», есе «Чарівник слова» О. Гончара, кіноповість «Поема про море» О. Довженка, роман «Волинь» Б. Харчука, уривки із

щоденника «Думи мої, думи мої» Остапа Вишні, нарис «Молодість іде вперед» Г. Снєгірьова, а також поезії Ліни Костенко, В. Симоненка, Б. Олійника, М. Клименка, В. Лучука, Р. Братуня та ін. Літературна критика в той час мала переважно погромницький характер. Наприкінці 50-х — у 60-ті з'являються статті І. Дзюби, В. Іванисенка, І. Світличного, які, оглядаючи поточний літературний процес, творчість окремих письменників, висувають нові вимоги до літературної критики. Стаття В. Іванисенка так і називалася «Про недоліки нашої критики». Цікава дискусія відбулася на сторінках журналу між І. Дзюбою, М. Стельмахом й І. Бойчаком навколо творчості В. Земляка. На захист талановитої молоді виступив І. Світличний. У 80—90-ті XX ст. «Д.» друкує статті В. Фащенка, Лади Федоровської, Галини Гордасевич, В. Базилевського, В. Яременка, М. Шалати, В. Чуйка та ін. Опублікував праці «"Собор" і навколо нього...», «Справа Василя Захарченка», «Давайте поговоримо відверто...», «Справа В. Іванисенка» В. Коваля. Видрукував статтю «Феномен доби» В. Стуса, вірші «З таборового зошита», неопубліковані твори В. Симоненка, поему з архіву КДБ «Атомний цвинтар» М. Руденка. «Д.» повернув українським читачам ім'я У. Самчука (роман «Волинь», спогади «На білому коні»), І. Багряного (романи «Сад Гетсиманський», «Тигролови» та «Людина біжить над прірвою»), твори Олени Теліги, Л. Мосендза, В. Барки. Надрукував дослідження Д. Яворницького про І. Сірка, статті С. Петлюри, «Відродження нації» В. Винниченка, «Історію русів», «Некрополь України», укладений М. Кутинським. У журналі вміщені ілюстрації та репродукції з творів художників І. Остафійчука, І. Марчука, А. Антонюка, М. Дахна, В. Лопати та ін. Присуджує своїм авторам за кращі твори на актуальну громадську тему премію ім. А. Малишка.

**«Дніпрóвські хвúлі»** — літературно-художній та публіцистичний часопис, заснований у Кременчузі 1995. Друкує твори всіх жанрів, переважно місцевих письменників (С. Гедмінас, В. Заліський, І. Герасименко, Б. Кулик, Наталя Лапіна та ін.), а також статті історичного характеру (В. Маслюк, О. Остапенко, Б. Кулик, В. Крот), передруки важливих концептуальних праць («Україна, час націоналізму» О. Братка-Кутинського) тощо.

**«Дністря́нка»** — літературно-художній альманах з календарем на 1887, виданий накладом студентського товариства «Академический кружок» у Львові з ініціативи І. Белея, І. Франка, А. Дольницького та В. Левицького. Складається з двох частин — календарної та художньої. Під псевдонімом Джеджалик та під власним прізвищем тут вперше надруковані вірш «Хрест Чигиринський» І. Франка та оповідання з на-

родного життя «Два приятелі» і «Лесишина челядь», передруковано «Інститутку» Марка Вовчка — твори, що надали альманахові літературної вартості, утверджуючи реалістичний напрям в українському письменстві Галичини. Подано кілька оригінальних віршів М. Павлика (під криптонімом М. П.), оповідання Івана Нетого (псевдонім — О. Авдиковський) «Бідний Роман», поему «Омелія» Є. Згарського та ін. Містить низку творів із зарубіжних літератур: оповідання «Повінь» Е. Золя (переклад І. Франка), новелу «Нездара» Ф. Брет-Гарта (переклад П. Кумановського), переклади Ольги Рошкевич, Б. Пюрка (псевдонім — І. Білокерницький), І. Белея (псевдонім — Ром. Розм). Виражав літературні устремління творчої молоді, що групувалася навколо І. Франка, якому й належить основна роль у формуванні видання, що покликане було сприяти розвитку реалістичного напряму в українській літературі. Замість москвофільського язичія, практикованого в Галичині частиною літераторів і видань, утверджувала живу народну мову.

**Добро́** — загальне поняття моральної свідомості, одна з основних категорій етики. Разом зі своєю протилежністю — злом — Д. є найбільш узагальненою формою розмежування моральних, аморальних вчинків, якостей тощо, які відповідають чи не відповідають в даній культурно-історичній ситуації усталеним вимогам моральності. З допомогою категорії «Д.» здійснюється етична оцінка як явищ соціальної практики, так і моральних якостей окремих осіб. Для української літератури обговорення морально-етичних проблем є традицією. Від Г. Сковороди до наймолодшої генерації письменників Д. є моральним ідеалом, крізь призму якого розглядаються й оцінюються вчинки людей. Якщо конкретніші вияви добра — доброчесність, шляхетність і т. п. — постійно змінювалися залежно від культурно-історичної ситуації, набуваючи специфічного національного забарвлення (в одній культурно-історичній ситуації найвище оцінюється шляхетність, в іншій — чесність і справедливість, ще в іншій — добре серце чи готовність до самопожертви), то найбільш узагальнене поняття «Д.» залишається сталим і незмінним.

**До́льник** — див.: **Паузник.**

**«Дольче стиль нуово»** *(італ. Dolce stil nuovo — солодкий новий стиль)* — італійська школа, що виникла наприкінці XIII ст. Виражала свідомість самоцінної особистості, її духовний світ, завбачала лірику доби Відродження, обстоювала шляхетність та музичність віршованої форми. Яскраві представники цієї школи: Г. Гвініцеллі, Г. Кавальканті, молодий Данте Аліг'єрі, Дж. Фрескобальді та ін.

**До́мисел (ви́мисел) у літерату́рі** — народжена творчою уявою письменника, художньо трансформована дійсність.

Д. — дофантазовування, додавання до того, що насправді існувало чи існує, чому є документальне чи якесь інше підтвердження; він полягає в художній трансформації письменником відомого факту через діалог, пейзаж, портретну характеристику тощо. Д., будучи допоміжним інструментом, стосується деталей, штрихів, на відміну від вимислу — фактично повного придумування істотного, визначального у творі. Найчастіше ці терміни стосуються біографічної, історичної літератури. Залежно від того, як створена письменником художня дійсність узгоджується з історичною, ширше — життєвою правдою, ведуть мову про обґрунтований, вірогідний чи невиправданий художній Д.

**Домінáнта** *(лат. dominans (dominantis) — панівний)* — у мовознавстві — стрижневе слово синонімічного ряду, найбільш загальне за лексичним значенням, навколо якого групуються ін. слова-синоніми. В літературознавстві Д. вживається для виділення в системі жанрів, стильових течій певного напряму і періоду провідного жанру, стилю, до яких вдається багато митців, а також характеризує ту особливість індивідуального стилю, яка переважає за частотністю прояву, за функціональним значенням у творах даного письменника (використання ритміко-метричних конструкцій, алюзій, невласне прямої мови, іронії тощо).

**Дóсвід** — сукупність знань, навичок, здобутих людиною у житті і засвоєних, випробуваних на практиці. В літературознавстві Д. конкретизується як художньо-естетичний Д. письменника, читача, дослідника літератури і відрізняється від їхнього життєвого Д. У структурі художньо-естетичного Д. взаємодіють знання історії мистецтва, навички художньої діяльності, розвинутий естетичний смак, враження від сприйнятих художніх творів, емоційна пам'ять, знання мови мистецтва, володіння зображально-виражальними засобами, арсеналом аналітичних процедур. У творчому процесі письменника, в освоєнні його твору читачами і літературознавцями актуалізуються різні елементи життєвого і художньо-естетичного Д., з яких у письменника виникає твір, у читача — його естетичне сприйняття, в літературознавця на основі сприйняття та інтерпретації твору — власний продукт духовної активності (рецензія, стаття, есе, трактат і т. п.). Подібність структур Д. письменника і реципієнта (читача, критика, інтерпретатора) є передумовою естетичної комунікації, адекватного освоєння твору та його коректної оцінки.

**«Досвíтні вогнí»** — літературно-художній збірник творів українських письменників, упорядкований Б. Грінченком, виданий 1906 у Києві М. Череповським. Відкривався однойменним віршем Лесі Українки. Тут були надруковані пое-

зії Т. Шевченка, І. Франка, Ю. Федьковича, П. Грабовського, О. Маковея, М. Чернявського, М. Вороного та ін., прозові твори Г. Квітки-Основ'яненка («Підбрехач»), І. Нечуя-Левицького («Благословіть бабі Палажці скоропостижно вмерти»), Ольги Кобилянської («Сліпець»), Дніпрової Чайки («Суперечка», «Шпаки», «Плавні горять»), М. Коцюбинського («Чумацька валка») та ін. Публікувалися також переклади з Гомера, П.-Ж. Беранже, В. Шекспіра, Г. Гейне, Г. Ібсена та ін., пісні М. Лисенка. Невдовзі з'явилися «Д. в.» з певними доповненнями (1908 та 1914).

**До́теп** — влучний, стислий, часто афористичний вислів із сатиричним або жартівливим відтінком. Комічне в Д. ґрунтується на несподіваності паралелі образу, переосмислення вислову, зміни поведінки, ситуації. Д. неодмінно вінчає розв'язку анекдотичного сюжету, присутній у бувальщинах, прислів'ях, коломийках, загадках та ін. фольклорних жанрах. Наприклад: *«Бійся вола спереду, коня ззаду, а дурня — зі всіх боків»* (прислів'я).

**До́хмій** *(грец. dochmios — кривий)* — стопа в античному віршуванні, що складається з восьми мор, поєднуючи в собі ямб та амфімакр (∪ — — ∪ —). Можливість заміни довгого складу двома короткими (і навпаки) витворювала до 32 варіантів Д., котрий здебільшого використовувався в ліричних та патетичних фрагментах античних трагедій. В українській поезії ця стопа майже невідома, хоч в одиничних випадках з'являється, набуваючи модернізованого вигляду (∪ ∪ — — ∪ ∪):

> Щоб оцей туман
> та сніги поїв *(І. Багряний).*

**«Драгома́новка»** — див.: **Правопис.**

**Дра́ма** *(грец. drãma — дія)* — літературний рід, який змальовує світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення. Теорія Д. в її історичному розвитку неодмінно відображала всі зміни в літературній і сценічній творчості, які відбувалися протягом тисячоліть. Арістотель у своїй праці «Поетика» розробив теорію трагедії, визначення якої як наслідування важливої і завершеної дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь і викликає через співчуття і жах очищення (катарсис), на багато століть сформулювало підходи до Д. Н. Буало, Ф. Шиллер, Г.-В.-Ф. Гегель, Ф. Прокопович, М. Довгалевський також в основу своїх концепцій Д. ставили дію. Однак підходи у кожного з них були різні. Теорія доби класицизму відзначалася нормативністю. Окремі поради, які давав, наприклад, Н. Буало («Мистецтво поетичне») містили вимоги, що суттєво обмежували творчу активність

письменника (єдність дії, місця і часу). Універсальні нормативи класицизму зазнали ревізії в добу Просвітництва: відбулася демократизація Д. та її мови. На початку XIX ст. оригінальну драматургійну систему створили романтики (Дж. Байрон, П. Шеллі, В. Гюго). Протягом останніх століть Д. стала активно читатися, переходячи з мистецтва сценічної дії у мистецтво художнього слова. Теоретики літератури відзначають два жанрові типи Д.: 1) «арістотелівська», або «закрита» Д. Вона розкриває характери персонажів через їх вчинки. Для такої Д. притаманна фабульна побудова з необхідними для цього атрибутами — зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У ній зберігається хронологія подій і вчинків дійових осіб на відносно обмеженому просторі. Генетичні витоки такої Д. криються у творчості античних письменників (Евріпіда, Софокла). Свого піку вона досягла в добу класицизму (П. Корнель, Ж. Расін), не зникла в епоху Просвітництва (Ф. Шиллер, Г.-Е. Лессінг), розвивалася у літературі XIX ст. (В. Гюго, Дж. Байрон, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Островський, І. Карпенко-Карий, І. Франко). Існує вона й у сучасній драматургії; 2) «неарістотелівська», або «відкрита» Д. Її основою є синтетичне художнє мислення, внаслідок чого до драматичного роду активно проникають епічні та ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії. Це характерно як для драматургії минулого (театри Кабукі і Но у Японії, музична драма в Китаї, «Обітниця Яугандхараяти» в Індії, «Перси» Есхіла у Греції), так і для сучасної драматичної творчості (Б. Брехт, Н. Хікмет, М. Куліш, Е. Іонеско, Ю. Яновський, Є. Шварц). Якщо у даному жанровому типі домінують епічні елементи, то така Д. називається епічною. Притаманними їй елементами можуть бути умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання письменника в дію. Епічна Д. яскраво представлена у творчості Б. Брехта, Н. Хікмета, М. Куліша, І. Кочерги. В центрі зображення ліричної Д. — внутрішній світ героїв. У ній значно посилюються естетичні функції умовності, деформуються часові та просторові параметри, складнішою стає композиція, домінують асоціативні зв'язки («Чарівний сон» М. Старицького, «Одержима» Лесі Українки, «Соловейко-Сольвейг» І. Драча). Д. є специфічним видом мистецтва, який одночасно належить як літературі, так і театру. Лише у колективній творчості письменника, режисера, художника, композитора й акторів вона може стати помітним явищем літературно-мистецького життя. Відповідно до змісту та форми, характеру конфлікту драматичні твори поділяються на окремі види і жанри (драма, трагедія, комедія, фарс, водевіль, мелодрама, трагікомедія). У минулому

побутували містерії, міраклі, мораліте, шкільні драми, інтермедії та ін.

**Дра́ма абсу́рду** — сукупність явищ авангардистської драматургії в європейському театрі XX ст., узмістовлених філософією екзистенціалізму, в якій проблема абсурду буття — одна із центральних. Д. а. виникла після паризьких прем'єр п'єс «Голомоза співачка» Е. Іонеско (1950) та «Чекаючи на Годо» С. Беккета (1952). У них проглядалися основні ознаки такої драми: гротескно-комічний прояв оманливості форм, зокрема мовних, у повсякденні пересічної людини, якими вона відмежовується від безвихідної трагічності свого існування, метафорична інтерпретація шокового стану, пережитого нею під час усвідомлення ілюзорності буття перед силою ірраціональних стихій. Серед представників Д. а. — Ж. Жене, Б. Віан, С.-Ж. Перс, почасти А. Адамов у Франції, Д. Буццаті, Е. Д'Erріко в Італії, Г. Пінтер в Англії та ін.

**Дра́ма як жа́нр** — п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі. Герої — переважно звичайні, рядові люди. Автор прагне розкрити їх психологію, дослідити еволюцію характерів, мотивацію вчинків і дій. Її зародження можна помітити в *драматургії античності* («Іон» Евріпіда). Частина літературознавців вважає, що Д. як ж. виникла лише у XVIII ст. Першими теоретиками Д. як ж. стали Д. Дідро, Л.-С. Мерсьє та Г.-Е. Лессінг, які обґрунтували її специфіку та значення для розвитку літератури і театру. Вони ж і першими втілювали в життя теоретичні положення, давши світові т. зв. міщанську Д. («Позашлюбний син», «Батько родини» Д. Дідро; «Дезертир», «Незаможний» Л.-С. Мерсьє; «Міс Сара Сампсон», «Емілія Галотті» Г.-Е. Лессінга). Основою цих творів були сімейно-родинні конфлікти. На рубежі XVIII—XIX ст. міщанська Д. в західноєвропейській літературі зазнала серйозних змін. У ній переважає дидактичне начало, герої існують у тісному родинному мікросвіті. Поступово в міщанській Д. посилюються мелодраматичні елементи, простежується зародження нового жанру — мелодрами. У літературі XIX ст. домінувала реалістична Д. (О. Пушкін, М. Гоголь, О. Островський, Л. Толстой, А. Чехов). Поряд з реалістичною Д. (Р. Роллан, Дж. Прістлі, Ш. О'Кейсі, А. Міллер, В. Гавел) важливу роль відіграє інтелектуальна Д., пов'язана з філософськими засадами екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй), а також Д. абсурду. В українській літературі Д. з'являється на початку XIX ст. («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Простак» В. Гоголя, «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Т. М. (криптонім не розкрито), «Чари» К. Тополі, «Чорноморський побит» Я. Кухаренка, «Купала на Івана» С. Писаревського). У цих тво-

рах виявилися, з одного боку, риси шкільної драми, вертепу, притаманні українській драматургії попередньої доби, з іншого — враховано досвід західноєвропейської Д. кінця XVIII ст. Ідейно-тематичні горизонти згаданих творів обмежувалися колом любовно-родинних взаємин. Однак, як і в європейській Д., помітними були й кроки до реалістичного відображення дійсності. Згодом через обставини родинного плану порушувалися важливі суспільні проблеми («Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Лимерівна» Панаса Мирного). З 80-х XIX ст. спостерігається розширення ідейно-тематичних обріїв Д., з'являються твори з життя інтелігенції, мешканців міста, порушуються проблеми взаємин села і міста («Не судилось» М. Старицького, «Доки сонце зійде...» М. Кропивницького, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Нахмарило» Б. Грінченка). На рубежі XIX—XX ст. переважає соціально-психологічна Д. Потім, як відгук на суспільно-політичну ситуацію початку XX ст., виникає політична Д. Людські характери досліджуються драматургами в екстремальних умовах («Кассандра» Лесі Українки). Саме в творчості Лесі Українки чи не вперше в українській драматургії сягає свого апогею інтелектуальна, неоромантична Д., в якій увага з побутових обставин переноситься на психологію персонажів, досить складні й витончені інтелігентні переживання. Новим кроком у розвитку Д. стала творчість В. Винниченка, який наполегливо розробляв морально-етичну тематику, прагнучи осмислити суспільно-політичні проблеми засобами психологічної драми («Молода кров», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). Найвидатнішим представником українського ренесансу у Д. став М. Куліш («Зона», «Патетична соната», «Вічний бунт», «Маклена Граса»). Активно розвивався цей жанр у повоєнні роки. Соціально-побутова та психологічна Д. домінують у творчості М. Зарудного, О. Коломійця, Ю. Щербака, Лариси Хоролець, О. Корнієнка.

**Драмати́зм** — загострена напруженість дії певного художнього твору будь-якого роду літератури. Д. драми характеризується своєю специфікою, різниться від Д. комедії колізіями, непереборною конфліктністю, зіткненням характерів.

**Драмати́чна пое́ма** — невеликий за обсягом віршований твір, в якому поєднуються жанрові форми драми та ліро-епічної поеми. Основу Д. п. становить внутрішній динамічний сюжет — власне, конфлікт світоглядних та моральних принципів при відсутності панорамного тла зовнішніх подій, перевазі ліричних чинників над епічними та драматичними. У світовій літературі Д. п. відома з творів «Фауст» Й.-В. Гете, «Манфред» Дж. Байрона. Д. п. розвивалася і в українській поезії («Переяславська ніч» М. Костомарова, «Сон кня-

зя Святослава» І. Франка, «В катакомбах», «У пущі» Лесі Українки, «По дорозі в казку» Олександра Олеся, «Свіччине весілля» І. Кочерги, «Дума про трьох братів Неазовських» Ліни Костенко та ін.).

**Драматургі́я** *(грец. dramaturgia)* — драма в широкому значенні слова або ж сукупність драматичних творів певного письменника, певної літератури, певної доби. Д. називають також теорію драматичної творчості. Термін «Д.» вживається і для означення сюжетно-образної концепції театральної вистави, здійсненої режисером, чи кіносценарію.

**«Дру́г»** — літературно-науковий і громадсько-політичний журнал-двотижневик студентського товариства «Академический кружок». Виходив у Львові 1874—77 спочатку як орган москвофілів, а з 1876, після приходу до редколегії І. Франка та М. Павлика, — як орган демократичної молоді. Важливу роль у демократизації журналу відігравали листи М. Драгоманова до редакції. Друкувалися звіти про діяльність студентських товариств, громадські й літературні новини. Характер літературно-художнього матеріалу відчутно поліпшився в другий період існування журналу, коли тут були опубліковані принципові програмні статті І. Франка: «Поезія, її становисько в наших временах», «Літературні письма», «Слівце критики», його ж оповідання з бориславського циклу: «Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник»; дебютував тут Франко сонетом «Народні пісні» та першим романтичним твором «Петрії і Довбущуки». Помітну роль відіграли праця «Потреба етнографічно-статистичної роботи в Галичині» М. Павлика та рецензії на різні галицькі видання, стаття «Язык в галицкой литературе» А. Дольницького, в якій обґрунтовувалася потреба відмови від штучного «язичія» і переходу до народної мови в літературі й журналістиці. Серед опублікованого — повість «Денис» І. Вагилевича, оповідання «На-потемки» А. Дольницького, «Зачарований дуб» О. Стороженка, твори І. Белея, І. Верхратського, В. Лукича (псевдонім В. Левицького) та ін. Значне місце відводилося перекладам з іншомовних літератур (М. Лермонтова, І. Тургенєва, М. Салтикова-Щедріна, Й.-В. Гете, Г. Гейне, Г. Флобера, М. Йокайї та ін.).

**«Дубо́ве ли́стя»** — альманах на згадку про П. Куліша. Упорядкували М. Чернявський, М. Коцюбинський та Б. Грінченко. Вийшов 1903 у Києві в друкарні П. Барського. Вміщено поезії Лесі Українки, М. Вороного, В. Самійленка, А. Кримського, М. Чернявського, П. Грабовського, оповідання Панаса Мирного («Серед степів»), М. Коцюбинського («Лялечка»), О. Маковея («Самота»), Наталі Кобринської («Очі»), Ольги Кобилянської («Битва»), Любові Яновської («Рукавички»), Грицька Григоренка («Вона письменна»), Б. Грінченка («Як я

вмер»). «Іменний» характер альманаху підкреслювали укладений А. Баликою бібліографічний покажчик творів П. Куліша (з передмовою Б. Грінченка), музика М. Лисенка до його вірша «Удосвіта встав я...». Одним із завдань упорядники вважали «участь у збірнику наших кращих молодих письменників...» (з листа М. Коцюбинського до В. Стефаника від 2 липня 1901). «Д. л.» покалічила цензура: викинула листи до П. Куліша, поробила купюри в оповіданнях «Серед стенів» Панаса Мирного, «Лялечка» М. Коцюбинського, у віршах А. Кримського. Складався у Чернігові, друкувався в Києві, коректу вичитував Б. Грінченко.

**«Ду́кля»** — літературно-мистецький, публіцистичний часопис, орган Української філії Спілки словацьких письменників, заснований 1952. Виходить 6 разів на рік. Друкував твори українських митців Пряшівщини, Словаччини та України. Особливого значення часопис набув у 60-ті, популяризуючи твори репресованих письменників, шістдесятників та дисидентів.

**Ду́ма** — жанр (вид) суто українського речитативного народного героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні співці-музики: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні. Обсягом Д. більша від історичних баладних пісень, з якими, як і з давнім дружинним епосом («Слово про Ігорів похід», старовинні колядки, билини), має генетичний зв'язок. У структурі Д. є більш чи менш виражені три частини: заспів («заплачка», як називали кобзарі), основна розповідь, закінчення. Вірш Д. — нерівноскладовий, астрофічний (без поділу на строфи-куплети через змінність порядку римування), з інтонаційно-смисловим членуванням на уступи-тиради, що формально у співі можуть починатися вигуками «ой», а завершуватися «гей-гей». Своєю віршовою й музичною формою думи репрезентують вищу стадію речитативного стилю, розвиненого раніше в голосіннях, із яких думи перейняли деякі мотиви й поетичні образи. З голосіннями споріднює думи й характер імпровізації. Довгі рецитації дум наявні в пливкій, мінливій формі, тим-то й важко вивчати їх дослівно. Кожний кобзар переймає від свого вчителя зразок рецитації в загальних рисах та творить свій окремий варіант (відміну) мелодії, під який рецитує всі думи свого репертуару. Співання дум вимагає особливого таланту, довгої науки і співацької техніки (справності). Тому думи збереглися тільки серед професійних співців. Домінантний елемент Д. — словесний, а не музичний, і формується він до певної міри імпровізаційно, тому рими часто риторичні. Рими в Д. переважно дієслівні. В поетиці характерні розгорнуті заперечні паралелізми (найчастіше у заспіві), традиційні епітети (земля християнська, тихі води, ясні зорі, мир хрещений, каторга бусур-

манська, тяжкая неволя), тавтологічні вислови (хліб-сіль, мед-вино, Січ-мати, п'є-гуляє, дуки-срібляники, вовки-сіроманці, турки-яничари), коренеслівні (піший-піхотинець, квилить-проквиляє, жити-проживати), різноманітні фігури поетичного синтаксису (риторичні запитання, звертання, повтори, інверсія, анафора тощо), традиційні епічні числа (3,7,40 та ін.). Стиль Д. урочистий, піднесений, чому сприяє використання архаїзмів (златоглавий, глас, аще, рече, нозі, руці). Епічність і урочистість Д. посилюється ретардацією — уповільненням розповіді через повторення фраз-формул. Д. — це козацький епос. Найінтенсивніше розвивалися у період боротьби з турками, татарами, поляками, росіянами та ін. Головні теми Д.: турецька неволя («Невільники», «Плач невільника», «Маруся Богуславка», «Іван Богуславець», «Сокіл», «Утеча трьох братів із Азова»), лицарська смерть козака («Іван Коновченко», «Хведір Безрідний», «Самарські брати», «Смерть козака на Кодимській долині», «Вдова Сірка Івана»), визволення з неволі і щасливе повернення до рідного краю («Самійло Кішка», «Олексій Попович», «Отаман Матяш старий», «Розмова Дніпра з Дунаєм»), козацьке лицарство, родинне життя та осуд «дуків-срібляників» («Козак Голота», «Козацьке життя», «Ганжа Андибер»), визвольна війна Хмельницького («Хмельницький і Барабаш», «Корсунська битва», «Похід на Молдавію», «Повстання після Білоцерківського миру», «Смерть Богдана й вибір Юрія Хмельницького»), родинне життя («Удова й три сини», «Сестра і брат», «Прощання козака з родиною»). У Д., на відміну від балад та епосу ін. народів, нема нічого фантастичного. Найдавніша згадка про Д. є в хроніці («Аннали», 1587) польського історика С. Сарницького, найдавніший текст Д. знайдений у краківському архіві М. Возняком у 20-ті у збірнику Кондрацького (1684) «Козак Голота». У наукову термінологію назву «Д.» запровадив М. Максимович, який, як і М. Цертелєв, П. Лукашевич, А. Метлинський, П. Куліш, здійснив перші публікації Д. Перше наукове зібрання Д. з варіантами і коментарем видали В. Антонович і М. Драгоманов (Исторические песни малорусского народа. — Ч. 1—2. — К., 1874, 1875). Фундаментальні дослідження Д. залишив фольклорист-музикознавець Ф. Колесса, який у 1908 очолив організовану Лесею Українкою спеціальну експедицію на Полтавщину з фонографом для запису репертуарів кобзарів («Мелодії українських народних дум», «Українські народні думи»). Найґрунтовніше наукове видання Д. у XX ст. здійснила Катерина Грушевська (Українські народні думи. — К., 1927, 1931. — Т. 1—2), але воно було з бібліотек вилучене, а дослідниця репресована.

**Ду́мка (ду́ма)** — жанр (вид) невеликої медитативно-елегійної (журливої) поезії, іноді баладного змісту, який був

поширений у творчості українських письменників-романтиків першої половини XIX ст. та використовувався ними на означення народних пісень такого ж змісту у тогочасних фольклорних збірниках, наприклад, розділ I у «Русалці Дністровій» — «Думи і думки», у Т. Шевченка — «Тече вода в синє море», «Думка» («Нащо мені чорні брови»), збірка А. Метлинського «Думки і пісні та ще дещо», у М. Шашкевича — «Думка» («Нісся місяць ясним небом»), цикл поезій «Думи та співи» М. Петренка та ін. Жанрова назва «Д.» поширилася в Україні з XVIII ст. через близькі контакти з польською літературою (т. зв. українською школою в ній) та музикою. Вона вживалася тоді як авторське жанрове визначення частин лірико-оповідних музично-сценічних або інструментальних творів польських, українських та російських композиторів. У літературі термін «Д.» через свою нечіткість з часом використовувався рідко.

**Духóвні вíрші** — віршована релігійна лірика, створювана, починаючи з XVI ст., представниками духівництва, учнями духовних шкіл, мандрівними дяками чи лірниками. За основу бралися мотиви Святого Письма, апокрифи, житія святих тощо. Видатними авторами Д. в. у XVII ст. були Данило Туптало (збірник «Руно орошенне»), Самійло Мокрієвич (збірник «Виноград домовитом благим насадженний») та ін. Збірник«Алфавіт зібраний, римами складений од святих писань, з давніх речень, на користь усім чтущим, в правій вірі сущим» І. Максимовича (Чернігів, 1705) мав понад 10 000 віршованих рядків. Д. в. групувалися у відповідні тематичні цикли, присвячені Ісусу Христу, Матері Божій, Миколі Чудотворцю та ін., мовилося про протистояння земного і небесного, про пошуки шляхів до Божественної першосутності. Д. в. своєю стилістикою пов'язані з епічною, ліро-епічною та ліричною пісенними формами, зазнали впливу силабічної версифікації (XVII—XVIII ст.), а в XIX та XX ст. — нової авторської лірики. Вони часто використовувалися у шкільних драмах, їх виконували лірники. До цього жанру зверталися Т. Шевченко, Ю. Федькович та ін., нині — Є. Сверстюк та ін.

**Духóвно-істори́чна шкóла** — течія у літературознавстві, що сформувалася на основі «філософії життя» та традиції естетики класичного романтизму, була реакцією на культурно-історичну школу і філологічний позитивізм, зокрема на теорію фактографізму В. Шерера й Е. Шмідта, тяжіла до синтезу духовно-історичної та психологічної інтерпретації художньої літератури. Д.-і. ш. живилася ідеями філософії В. Дільтея, що вибудовувалася на усвідомленні єдності часу та нації, власне, історичного духу, що виникає завдяки могутності генія, на поєднанні категорій «історичного» й «психоло-

гічного» в переживанні митця, об'єктивованому через поетичну форму в цілісну поетичну реальність. Літературний твір порівняно з іншими гуманітарними знаннями найадекватніше відображає життя, оскільки «в мові глибина душі віднаходить вичерпне та об'єктивне вираження». За В. Дільтеєм, методом літературознавства має бути не пояснення, як у природничих науках, а розуміння, власне, безпосереднє осягнення художньої цілокупності, здійснене шляхом співпереживання. Ці думки суголосні з міркуваннями О. Потебні. Д.-і. ш. надавала великої уваги типології світобачень та особистості митця, розглядаючи типи творчого життя як рівноправні, висвітлюючи історію духу певної нації як розвиток автономних та індивідуальних ідей, настроїв, образів. У багатьох розвідках самоцінність будь-якого автора (В. Шекспір у студіях Ф. Гунфольда) досліджувалася на широкому культурному тлі, на перехресті «духу доби» та філософського підсоння світосприймання певного письменника. Тому ця течія ще мала другу назву — культурно-філософська школа. Розквіт Д.-і. ш. припадає на 20-ті XX ст., коли з'явилися монографії Ф. Штріха, присвячені німецькій класиці, романтизму Г. Корфа, зосереджені на осмисленні творчості Й.-В. Гете, О. Вальцеля. Наприкінці 20-х Д.-і. ш. розмежувалася на два напрями: «історія стилю», де розкривалася поезія як вища форма дійсності, обстоювалася дільтеївська ідея про символічний характер поезії та її тлумачення (надалі розвинута герменевтикою) та «історія ідей», де розглядалися філософські концепції трагізму, свободи, необхідності, тобто проблеми екзистенціального ґатунку. Перший напрям притаманний Ф. Штріху, Г. Цізарцу, другий — Г. Корфу, Р. Унгеру, Ю. Петерсону. Д.-і. ш. вплинула на школу «інтерпретації» Е. Штайгера, на екзистенціалістське літературознавство, мала перегук із феноменологічною школою. Багато в чому вона виявилася суголосною «філософії серця» в українській літературі.

# Е

**Еволюці́йний** *(лат. evolutio — розвиток)* **ме́тод** — метод у літературознавстві, що склався у 60—80-ті XIX ст. на основі культурно-історичної школи І. Тена, який в «Історії англійської літератури» спробував поширити закони природного добору на терени духовного життя, зокрема мистецтва. Його послідовник Ф. Брунетьєр, автор книги «Еволюція жанрів в історії літератури» (1890), безпосередньо застосовував методи природознавства при вивченні художніх творів, трактував літературні жанри як аналоги видів живих організмів в умовах

«боротьби за існування». Навіть пізніше, відмовившись від ідей дарвінізму в літературознавстві, трактував розвиток літературних напрямів і стилів з погляду впливів та особистих уподобань митців. Концепцію Е. м. поділяв київський педагог, автор шкільних підручників В. Сиповський, розглядаючи літературний твір як організм, що переживає свою юність, зрілість та старість. Е. м. у літературознавстві неспроможний був розкрити сутність художньої діяльності, оскільки нехтував її іманентними ознаками.

**Еври́стика** *(грец. heuriskō — знаходжу, відкриваю)* **в літературозна́встві** — сукупність своєрідних методів та прийомів, які застосовуються передовсім у текстології, спрямовуються на атрибутування художніх творів, епістолярії тощо. Е. в л. базується на вивченні джерел (документи, автографи і т. п.). Бібліографічна узагальнює теорію і методику бібліографічних пошуків літератури з певного питання, порушує історіографічну проблематику, широко використовується в архівознавстві. Евристичні способи дослідження української літератури наявні у працях Ю. Меженка, І. Айзенштока, П. Попова, М. Сиваченка, С. Гальченка та ін.

**Евритмі́я** *(грец. eurhythmia — ритмічність, милозвучність)* — гармонійна плавність ритмічної організації поетичного мовлення, породжена як вимогами віршової фоніки, так і евфонічними принципами української мови. У віршуванні вживається на противагу аритмії (див.: **Віршовий розмір; Фоніка**): *«Неначе ляля в льолі білій»* (Т. Шевченко).

**Евфемі́зм** *(грец. euphēmismos, від eu — добре і phēmi — кажу)* — благозвучне слово або вираз, вжите для заміни непристойних, небажаних чи заборонених. Має давнє міфологічне коріння, коли не дозволялося називати певний тотем; власне — різновид табу, стилістичний прийом, близький до перифразу, витворений культурою народного світобачення (так, слово «ведмідь» досі має евфемічну назву «вуйко»). Часто Е. вживали як замаскований спосіб вираження думок, як різновид езопівської мови, коли бажано уникати прямого висловлення. Таким прикладом може бути «Балада про наклеп» А. Малишка, де мовиться про «хитрого чоловічка» — хворобливого інтригана і наклепника, який нарешті розкрив свою справжню суть, хоч імені його так і не було названо:

Ручки і ніжки в'язали на кручі,
А вже як тонув, то люди у крик:
Рота відкрив — два жала гадючі
Прикрили чорний шершавий язик.

**Евфоні́я** *(грец. euphōnia — милозвучність)* — вияв фоніки, який означає гармонійну сув'язь позитивно-естетичних явищ художнього, передусім поетичного, твору. Е. надзви-

чайно органічна для української лірики, оскільки спирається на визначальну інтонаційну основу української мови — вокалізм, зумовлюючи тяжіння версифікаційних пошуків до музичності (М. Вороний, Олександр Олесь, П. Тичина, В. Сосюра та ін.), виконує особливу стилістичну функцію у розмаїтті симетричного звукового ладу поетичного мовлення, забезпечує міру кількості, частоти, комбінування та тривання фонем. Це стосується їхньої якості (інструментування), місця розташування у тексті (епіфора, анафора, кільце, рима тощо). Яскравим прикладом Е. може бути, зокрема, поезія М. Вінграновського, в якій благозвуччя постає стильовим принципом:

У синьому морі я висіяв сни,
У синьому морі на синьому глеї
Я висіяв сни із твоєї весни,
У синьому морі з весни із твоєї.

**Евфуї́зм** *(грец. euphyēs — високий, обдарований)* — пишномовний стилістичний зворот, бундючний стиль. Назва походить від Евфуеса — героя романів англійського письменника Дж. Лілі («Евфуес, або Анатомія розуму», 1579; «Евфуес та його Англія», 1580). В українській літературі тенденція велемовної бундючності найбільш проявилась у добу більшовицького режиму: *«Хто ж те сонце? То улюблений і рідний Сталін, батько всіх народів»* (П. Тичина).

**Егалітари́зм** *(франц. égalitarisme, від égalité — рівність)* — загальна характеристика поглядів політиків, соціологів, які обстоюють зрівнялівку як принцип організації суспільного життя. В естетиці і літературознавстві Е. проявляється як вчення про масову культуру, доступність творів мистецтва широким читацьким колам. Яскравим прикладом Е. може бути т. зв. «політика компартії у галузі художньої літератури», яка на місце естетичних критеріїв висувала позаестетичні, класові, відкриваючи простір для імітат-літератури, призначеної для обслуговування інтересів комуністичного режиму. На жаль, деякі письменники допомагали втіленню Е., цілком серйозно проголошуючи, що між митцем та робількором немає істотної відмінності. Ситуація Е. в літературі найбільш бажана політикам та ідеологам, які прагнуть накинути на неї службові обов'язки або, як писав В. Ленін, перетворити на «гвинтик і коліщатко» позалітературної справи. Подеколи Е. спостерігається і на підставі добрих намірів, приміром, у народників XIX ст., котрі намагалися усіма засобами допомогти знедоленому народові, пробудити його національну та соціальну свідомість. Однак нехтування специфікою таланту, вимога від нього самопожертви, обстоювання критерію Правди за рахунок відсунутого на задній план критерію Краси, запровадження в мистецтві органічно чужих йому позитивістсь-

ких принципів негативно позначалися на жанрово-стильовій структурі української літератури, надзвичайно збідненій внаслідок несприятливих історичних умов, призводили до т. зв. хуторянства, унеможливлювали творчу свободу — єдину запоруку повного розкриття художнього потенціалу як окремого автора, так і національного письменства в цілому. В українській літературі 20-х XX ст. Е. виявився у доктринах «пролетарської літератури», у залученнях «ударників» до творчості. Проти цих тенденцій спрямовано памфлети М. Хвильового («Камо грядеши» та ін.). Висміюючи тих, хто з робітників і селян замість «корисних радянських журналістів» робить «нікому не потрібних віршомазів та ін. борзописців», він твердив, що нове мистецтво створять ті робітники і селяни, які є «інтелектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми», до того ж «етично чистоплотними».

**Езóпівська** *(від імені давньогрецького байкаря Езопа, VI—V ст. до н. е.)* **мóва** — замаскований спосіб думок з натяками, недомовками (інакомовлення, алюзії, іронії, алегорії) задля уникнення цензурних чи будь-яких інших заборон, переслідувань. Термін запровадив М. Салтиков-Щедрін у 70-ті XIX ст. До Е. м. зверталися Т. Шевченко, І. Франко, Л. Глібов, Леся Українка, М. Куліш, Остап Вишня та ін. Особливо вона була поширена під час панування нормативів соціалістичного реалізму, коли письменники намагалися знайти шляхи художньої і життєвої правди («Короїди» М. Гірника, «Казка про Дурила» В. Симоненка та ін.).

**Еквівалéнт** *(пізньолат. aequivalens — рівноцінний)* **тéксту** — авторські пропуски у тексті (рядок, кілька рядків, цілі абзаци чи строфи), за допомогою чого створюється ефект ліричного умовчання, фрагментарності тощо. Подеколи Е. т. спостерігається внаслідок втручання редакторів чи цензури. На місці пропуску ставляться крапки. Так, вірш «Є тисячі доріг, мільйон вузьких стежинок» В. Симоненка друкувався без досить промовистої строфи, викресленої редактором:

Коли б я міг забуть убоге рідне поле,
За шмат ції землі мені б усе дали...
До того ж і стерня ніколи ніг не коле
Тим, хто взува холуйські постоли.

**Еквіритмíчність** *(лат. aequus — рівний і грец. rhythmos — ритм)* — збереження у перекладі поетичного тексту ритмічної структури оригіналу, враховуючи нормативи кожної мови. На практиці досягти абсолютно точної відповідності в цьому аспекті неможливо, однак чимало перекладачів намагається віднайти найоптимальніший варіант перекладу, враховуючи смислові та естетичні якості оригіналу. Так, еквіритмічної досконалості досяг М. Рильський у своїх перекла-

дах з польської мови «Пана Тадеуша» А. Міцкевича та з російської «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна. Почасти певні ритмо-інтонаційні моменти оригіналу відтворюються еквівалентними, здебільшого синтаксичними засобами (Б. Тен, М. Лукаш, Г. Кочур, В. Мисик, О. Жупанський та ін.). При Е. перекладач прагне дотриматися й принципу еквілінеарності (лат. *aequus* — рівний і *linea* — рядок), тобто порядку строф та рядків оригіналу (переклад Є. Дроб'язка «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, де відтворено нумерацію кожного розділу та терцини кожної пісні), хоч неминуче натрапляє на труднощі, коли йдеться про специфічні віршові форми (хокку чи танка).

**Екзистенціалізм** *(лат. existentia — існування)* **у літературі** — течія, що виникла після Першої світової війни, сформувалася в 30—40-ві, найбільшого розвитку досягла в 50—60-ті XX ст. Джерела її містилися у працях німецького мислителя XIX ст. Е.-С. К'єркегора, який вперше сформулював антитезу «екзистенції» та «системи» (гегелівського панлогізму). Сформувалася в працях німецьких (М. Хайдеггер, 1889—1976; К. Ясперс, 1883—1969) та французьких (А. Камю, 1913—60; Ж.-П. Сартр, 1905—80) філософів та письменників. Як система Е. внутрішньо неоднорідний, його основою є ідеї феноменолога Е. Гуссерля (1859—1938) і екзистенціаліста М. Хайдеггера. Естетична теорія близька до теорії інтуїтивістів. М. Хайдеггер вбачав єдиним джерелом художнього твору самого митця. Письменник, на його думку, у своєму творі виражає тільки себе, а не об'єктивну реальність. Створена ним дійсність стоїть над часом та суспільством, бо розкриває таємницю буття взагалі. Мистецтво не можна аналізувати, інтерпретувати, його потрібно тільки переживати, бо це — символ. Правда, яку несе твір, завжди суб'єктивна та індивідуальна («Блукання. Джерело мистецтва», 1950), бо реальність піддається в художньому творі «запереченню», вона «переборюється», підтверджуючи активність свідомого й підсвідомого у митця. Ці положення по-різному розвивають представники Е.: для Г. Марселя і К. Ясперса характерним є дещо містичне розуміння цих постулатів, для Ж.-П. Сартра — соціально-політичне («Екзистенціалізм — це гуманізм», 1946; «Що таке література», 1947; «Критика діалектичного розуму», 1960). К. Ясперс розумів мистецтво як здобуття свободи через «соціальну комунікацію», як почуття надприродного, Бога. Ж.-П. Сартр розглядав мистецтво як спосіб формування в людини потреб свободи, передусім політичної. Е. в художніх творах відбиває настрої інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями. Письменники прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце вони висувають категорії абсурду буття,

страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. Для них трагічне начало — ірраціональне, всеохопне ставлення людини до життя, універсальний спосіб буття людини в суспільстві, бо світ — абсурдний, ніщо, а існування, екзистенція людини — це «буття для смерті» як єдиної мети та підсумку існування. Найчастіше письменники Е. застосовують прийом розповіді від першої особи, що передає злиття наратора-споглядача і споглядуваного, хитке місце наратора в просторі та часі, що веде до особистісної міфологізації, якій байдуже, чи це житейська правдоподібність, чи притчева алегорія. Не випадково Ж.-П. Сартр назвав письменників «ковалями міфів», «творцями знаків». Серед письменників, які водночас виступають і як філософи-екзистенціалісти, існує декілька течій: релігійна (Г. Марсель), атеїстична (Ж.-П. Сартр, Сімона де Бовуар, А. Камю), онтологічна (М. Мерло-Понті). Окрім французької літератури (Б. Віан, А. Мальро, деякі аспекти в Ж. Ануя — «Антігона», 1942; «Жайворонок», 1952), поширений Е. у німецькій (Е. Носсак, пізній А. Деблін), англійській (А. Мердок, В. Голдінг), іспанській (М. де Унамуно), американській (Н. Мейлер, Дж. Болдуїн), японській (Кобо Абе) літературах. В Україні проявився у 20-ті XX ст. у творчості В. Підмогильного (повість «Остап Шаптала», 1921, збірка новел «Проблема хліба», 1927). Пізніше Е. постав у прозі І. Багряного, Т. Осьмачки, В. Барки, Вал. Шевчука, в поезії представників «нью-йоркської групи», в ліриці В. Стуса.

**Екзóтика** *(грец. exōtikos — чужий, іноземний)* — незвичайні для мистецтва та літератури культурні явища, які на тлі традиції вражають особливими, «нетиповими» якостями. Саме такими сприймалися в Європі гаїтянські полотна П. Гогена, поетична збірка «Пальмове гілля» А. Кримського (1901) — українським читачем:

Ох, арабські фоліанти!
Вас несила вже читати;
Бо розкинувсь сад запашний
Під вікном моєї хати.

Підведу од книжки очі, —
Під вікном ростуть банани,
Шелестять високі пальми,
Мирти, фіги і платани [...].

Екзотичні мотиви викликають свіже враження, але не завжди сприймаються адекватно: для цього потрібен час. Вони можуть бути не лише східного походження, а й західного тощо, як, приміром, у ліриці та драматичних творах Лесі Українки, М. Рильського чи Юрія Клена. Е. з'являється і в інших жанрах літератури (найбільше в нарисах, де описується побут ін-

ших народів, наприклад, «125 днів під тропіками» у Л. Чернова-Малошийченка, 1928 та ін.). Слова та вирази на позначення своєрідних, неперекладних понять та реалій ін. народів, вживані у художній літературі незалежно від її конкретного тематичного зосередження, називаються також екзотизмами (*«Чурек і сакля — все твоє»*, Т. Шевченко). Однак вони лише тоді ефективно виконують свою смислову та художню функцію, коли автор володіє чуттям естетичної міри.

**Екло́га** *(грец. eklogē — вибір)* — різновид буколічної поезії, що будується за принципом діалогу між пастухами та пастушками. Як жанрова форма Е. близька до пасторалі, дещо відмінна від ідилії (змальовує переважно побутову сценку, тоді як ідилія спрямована на відтворення внутрішніх переживань автора чи ліричного героя). В такому значенні Е. використовувалась у драматичних та епічних творах новоєвропейської літератури, писаних будь-яким розміром, на відміну від античної доби, де вимагалося жанрове дотримання гекзаметра. Термін «Е.» застосовували щодо «Буколік» Вергілія (70—79 до н. е.), відтоді Е. сприймалася як жанрова форма; до неї зверталися Кальпурній (І ст. н. е.), Немесіан (III ст. н. е.) та ін. Перша Е. з «Буколік» Вергілія — яскраве свідчення своєрідності Е., втіленої у діалозі між Мелібеєм та Тітіром:

О, ти щасливий, мій друже! Майно і твій хутір з тобою,
Досить тобі на життя... Твоє поле оброблене добре,
Не заболочений луг; ні комиш, ні рогіз не росте там.
Не на чужому ти пастимеш вівці, і пошесть ворожа
Від незнайомих сусід на ягнята твої не перейде
*(переклад М. Зерова).*

**Еколáлія** *(ісп. ecolalia — відлуння)* — деформоване мовлення, що полягає у мимовільному повторенні звуків, складів, слів. Трапляється у малих дітей та в людей, схильних до затинання. У літературі Е. вживається як стилістичний прийом: *«Десь надходила весна. — Я сказав їй: "Ти весна!"»* (П. Тичина).

**Екраніза́ція** *(франц. écran, букв. — заслін, ширма)* — відтворення засобами кіно і телебачення творів іншого виду мистецтва (літератури, театру, в т. ч. опери, балету). Зводячись довгий час до ілюстрації, «живих картин», навіяних сюжетом відомих творів, Е. поступово набуває все більшої глибини інтерпретації літератури та художньої самостійності. Витлумачення стає незрідка полемічним (фільм «Євангеліє від Матвія» П. Пазоліні строго дотримується тексту Святого Письма і водночас наскрізь перейнятий полемікою з традиційним християнством), супроводжується зміною історичного і національного колориту, місця дії (фільм А. Куросави, де дія «Ідіота» Ф. Достоєвського перенесена в японське місто після Другої світової війни). «Оптимальною» Е. вважають

здебільшого тоді, коли метою кінематографістів стає створення мистецької аналогії екранізованого твору, переклад його на мову кіно із збереженням головних особливостей змісту і стилю першоджерела. При цьому цілком природним стає факт відмови від «буквалізму перекладу», скорочення супутніх сюжетних ліній, більша концентрація дії чи духовного сенсу зображуваного. Прикладом саме такого, небуквального наближення до художніх глибин екранізованого твору може слугувати всесвітньо відомий фільм «Тіні забутих предків» С. Параджанова.

**Е́кскурс** *(лат. excursus — відступ)* — у літературному творі — відхилення від основної сюжетної лінії, теми задля висвітлення додаткових, побічних питань. Визначається часовий Е. (заглиблення у минуле чи майбутнє) та просторовий Е. (перенесення в інший краєвид, країну тощо); здійснюється за допомогою введення у художній текст додаткових епізодів, вставних новел, нових персонажів, авторських ретроспекцій і т. п. В українській літературі твори з Е. — не рідкість (новели М. Яцківа, «День отця Сойки» С. Тудора, «Диво» П. Загребельного та ін.).

**Екслі́брис** *(лат. ex libris — з книг)* — книжковий знак із зазначенням імені власника книги або назви бібліотеки чи книгозбірної установи; наклеюється на книгу, звичайно — на звороті обкладинки. З часу його появи в Німеччині, невдовзі після винайдення книгодруку, Е. швидко став одним із жанрів малої графіки в різних техніках (ксилографія, ліногравюра, літографія, офорт та ін.). В Україні в жанрі Е. відомі роботи багатьох графіків (Г. Нарбут, Стефанія Гебус-Баранецька, М. Стратілат та ін.).

**Ексо́д** *(грец. exodos — вихід)* — у давньогрецькому театрі — заключна частина вистави, коли хор із співами і танцями покидав сцену.

**Експериме́нт** *(лат. experimentum — проба, дослід)* — метод духовного освоєння світу і людської діяльності, що ґрунтується на дослідах, випробовуванні, моделюванні тощо. З такого погляду новаторську творчість письменника, який свідомо задається метою видозмінювати наявні жанрові структури, збагачувати зображально-виражальні засоби, називають художнім Е. (експериментальний роман, білі сонети, фігурні вірші, предметно-візуальна поезія і т. ін.). Авангардизм у мистецтві і в художній літературі зокрема має яскраво виражений експериментальний характер, особливо тоді, коли спочатку проголошуються маніфести, а потім їх засади реалізуються в художній практиці.

**Експози́ція** *(лат. expositio — виклад, опис, пояснення)* — вихідна частина сюжету художнього твору, в якій стисло подається ситуація, що логічно випереджає зав'язку, хоча

може в тексті передувати не тільки їй, а й подаватися після неї окремими деталями впродовж усього твору (затримана Е.) або ж наприкінці (зворотна Е.). Е. представляє час і місце події (дії), немовби експонує обставини (пейзажі, інтер'єри), в яких діятимуть персонажі, дає необхідні пояснення щодо них чи намірів оповідача (розповідача). Місце Е. в тексті епічного чи драматичного твору зумовлюється задумом автора, її стисліcть чи розгорнутість залежить від жанру твору (новела, оповідання, роман) і стилю письменника. Пряма Е. («Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького), затримана Е. («Сміх» М. Коцюбинського), зворотна Е. («Новина» В. Стефаника), по-різному збуджуючи уяву читача, підтримуючи його увагу, допомагає глибше зрозуміти характер, причини колізії і конфлікту, які рухають сюжет твору. Від прологу Е. відрізняється більш органічним включенням в основну дію і розповідь автора. Початок твору та його Е. відрізняють за функціями в розгортанні сюжету і розкритті (поясненні) конфлікту, оскільки на початку твору можуть подаватися й ін. елементи сюжету (зав'язка чи розв'язка).

**Експресіонізм** *(лат. expressio — вираження)* — літературно-мистецька стильова тенденція авангардизму, що оформилася в Німеччині на початку XX ст., передусім у малярському середовищі (об'єднання «Міст» та «Синій вершник»), проіснувавши до початку 30-х. Джерела Е. наявні в романтизмі, у «філософії життя» (Ф.-В. Ніцше, А. Бергсон, А. Шопенгауер та ін.), його естетика постала на запереченні не тільки міметичних різновидів мистецтва, а й імпресіонізму, який спирався на вираження миттєвих вражень митця. Основний творчий принцип Е. — відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське Я, напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеосіблення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку XX ст., зокрема Першою світовою війною та революціями. Для Е. характерні «нервова» емоційність та ірраціональність, символ, гіпербола, гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо. Тому часто у творах експресіоністів поєднувалися протилежні явища — примітивізм буденщини з космічним безміром, побутове мовлення з вишуканими поетизмами, вульгарність із високим пафосом, пацифістські інтонації з активним революціонізмом, екзистенціональні мотиви, зумовлені жахом буття, з прокомуністичними. Найяскравіше Е. проявився у ліриці, зокрема в поетичному зображенні сновидінь, гротескних поемах чи «пролетарських» піснях (Г. Тракль, Ф. Верфель, Б. Брехт та ін.), у театральному мистецтві (Г. Кайзер, Е. Толлер, Е. Барлах, ранній Б. Брехт та ін.), у про-

зі Ф. Верфеля, Л. Франка, М. Врода та ін. Хоч термін «Е.» вперше застосував засновник експресіоністичного німецького часопису «Штурм» Х. Вальден у 1911, Е. уже існував у мистецтві та літературі, зокрема й українській. Певні його характерні риси спостерігалися у новелах В. Стефаника, розкривалися пізніше в поезії Т. Осьмачки, М. Бажана, Юрія Клена, у прозі («Поза межами болю» О. Турянського), у драматургії (М. Куліш), у театральному мистецтві, передусім у театрі «Березіль» Леся Курбаса, який обстоював стиль експресивного реалізму.

**Експре́сія** *(лат. expressio — вислів, вираз)* — особливий прийом увиразнення поетичного мовлення при активному застосуванні розмаїтих художніх засобів (тропів, стилістичних фігур, звукових повторів, звуконаслідувань і т. п.):

Біжать отари, коні ржуть, реве
Тяжкий бугай на буйнім пасовищі, —
І чорні птиці промайнули віщі,
І чорна тінь поймає все живе.

Як весело співуча буря рве
І розкидає зляккане вогнище,
Як дощ січе, як п'яний вітер свище,
Яким потоком далечінь пливе! [...] *(М. Рильський).*

Е. сприяє «стрімкості» ритму при вираженні поліфонії динамічних переживань, втілених у яскраву художню форму. Цю здатність виражати розмаїття довколишнього і внутрішнього життя через авторське Я, крізь призму загостреної емоційності, схильності до контрастів та ірраціональності використали як домінанту свого стилю експресіоністи.

**Експро́мт** *(лат. expromtus — той, що є під рукою, готовий, раптовий, швидкий)* — короткий вірш, переважно жартівливого чи компліментарного характеру, написаний на замовлення відразу, без будь-якої попередньої підготовки, а також внаслідок миттєвої реакції на будь-які події. Зверталися до Е. Леся Українка, В. Еллан (Блакитний), М. Рильський та ін. Ось такий Е. написав М. Вороний на святі Лесі Українки:

Гей, хто має дар
Запалять пожар
В душах піснею святою, —
Той засяє над юрбою
Сонцем з-поза хмар!

**Екфра́зис** *(грец. ekphrasis — виклад, опис)* — розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та ін. мистецтв. Класичним прикладом можуть бути поезії М. Бажана, зокрема його цикли «Будівлі» або «Нічні концерти». До Е. зверталися також І. Франко, М. Рильський, М. Вінграновський, І. Драч, І. Римарук та ін.

**Елегíйний дúстих** — строфа в античній поезії, яка складається з двовірша — гекзаметра у першому рядку та пентаметра у другому. Притаманна фольклорній заплачці, ця форма стала фактом давньогрецької поезії, вживалася як надгробні написи, епітафії, елегії, епіграми тощо. В таких жанрах Е. д. засвоївся європейською лірикою доби Ренесансу та класицизму при заміні довгих та коротких складів наголошеними та ненаголошеними. Відомі сатиричні «Ксенії» Й.-В. Гете і Ф. Шиллера, написані Е. д., котрий поширився і в літературах інших народів, зокрема й в українській. Так, І. Франко перекладав твори Овідія («Прощання» — зразок Е. д.), а згодом — М. Зеров («Любовні елегії», «Сумні елегії»), котрий *сам звернувся до цієї форми:*

Трудно і вбого живеш ти, дитино людей земнородних,
Сон оминає тебе, думка марудна тяжить.
Бачиться: кров твоя навіть, скупа і солона, поволі
В жилах негнучих пливе, — не зашумує, руда.
Єсть на цім світі обранці — щасливі, ясні, безтурботні,
Легко, вином золотим піниться їхнє життя.
Скажеш: боги олімпійські зійшлися між люд смутноокий —
Скорбним поріддям земним приклад високий явить.

**Елéгія** *(грец. elegos — журлива пісня, скарга; хоч етимологічне значення може мати й інші джерела: фриг. elegn — очеретина, очеретяна сопілка)* — жанр лірики медитативного, меланхолійного, почасти журливого змісту. Е. визначилась у Давній Греції (VII ст. до н. е.) передусім як вірш (двовірш), що складався із гекзаметра та пентаметра, розмежованого на дві рівні частини цезурою (елегійний дистих), виповнювалася як патріотичними та громадськими мотивами (Архілох, Тіртей, Солон та ін.), так й інтимними (Мімнерм), що поєднувалися у творчості деяких авторів (Теогніт). Тематичне коло Е. помітно звужується в літературі александрійського та римського періодів. Тут переважають особисті переживання, передовсім самотності, розчарування, страждання (Каллімах, Проперцій, Тібулл, Овідій та ін.). У новоєвропейській літературі Е. втрачає чіткість форми, натомість набуває змістової визначеності («Римські елегії» Й.-В. Гете), виражаючи переважно філософські роздуми, змішані почуття смутку і радості. Е. була предметом наукової уваги в барокову добу, що зафіксовано в поетиках тогочасних українських авторів. Елегійним настроєм переймалася лірика українських романтиків (А. Метлинський, М. Петренко, В. Забіла, С. Писаревський та ін.). Невдовзі Е. розмежувалася на Е.-сповідь (С. Руданський), Е.-думу (Т. Шевченко), Е.-пісню (Л. Глібов). Зверталися до цього жанру І. Франко («Майові елегії» — елегійний дистих), Леся Українка («До мого фортеп'яно»),

особливо символісти (Олександр Олесь, П. Карманський та ін.). Своєрідної тональності набула Е. у творчості Б.-І. Антонича, власне, у його другій збірці «Три перстені», де вона виповнювалася міфологемним змістом і водночас виконувала композиційну «циклізаційну» функцію видання («Елегія про перстень ночі», «Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень кохання»). Е. в сучасній поезії узалежнюється від індивідуального стилю певного автора, не втрачаючи своїх домінантних ознак, тому вона кожного разу має свої відмінності у доробку А. Малишка, І. Драча, М. Вінграновського, Ліни Костенко, Л. Талалая, І. Римарука та ін.

**Елізія** *(лат. elisio — виштовхування, випадіння)* — див.: **Афереза; Зяяння.**

**Еліпс** *(грец. elleipsis — пропуск, випадіння)* — стилістична фігура, що полягає в опущенні певного члена речення чи словосполучення, які легко відновлюються за змістом поетичного мовлення. Вживається задля досягнення динамічності і стислості вираження думки та напруженої дії, відрізняючись цим від обірваної фрази (апосіопези), власне, вмовчування. Відомий приклад Е. — рядки з поеми «Перебендя» Т. Шевченка, де пропущено додаток: *«Орлом сизокрилим літає, ширяє, / Аж небо блакитне широкими [крилами] б'є»*. Та найчастіше в еліптичних конструкціях випадає присудок:

> [...] Одна нога в стременах...
> Сніги. Вітри. Зима.
> Розрубані ремена,
> І голови нема...
> Ще вчора був веселий:
> Не думав, що — кінець...
> Сьогодні ж — леле!
> Мрець...

У наведеному уривку з вірша «Одна нога в стременах» Д. Фальківського , де розкривається неприхована правда про антилюдську громадянську війну, Е. посилює переживання зображеної тут трагедії.

**Елітáрне** *(франц. élite — краще, добірне, вибране)* **мистéцтво** — художня творчість духовного авангарду суспільства, нації, розрахована на витончене естетичне сприйняття. Е. м. далеко випереджує рівень художнього розвитку широких верств публіки, не визнає утилітаризму в мистецтві, відбиває прагнення людини до духовного вдосконалення, активізує художнє життя, задаючи високі взірці для наслідування, спонукає змагальність талантів. Елітарні тенденції в естетичній свідомості нації та її художньому житті протистоять егалітаризму. У творчості письменників-класиків, які сповідували демократичні ідеї, є твори, що відповідають кри-

теріям духовної еліти (містерія «Великий льох» Т. Шевченка, низка поезій його останніх років, філософська лірика І. Франка, драматургія Лесі Українки тощо). Поза елітарністю художня діяльність у достеменному значенні цього слова як шлях до одухотворення світу і людини в ньому — неможлива. Завжди актуальна для таланту, який прагне самореалізуватися на іманентній творчій основі, вона була визначальною для письменства, зокрема й українського. Е. м. пов'язане не з походженням чи посадою, приклади цьому — син кріпака Т. Шевченко, син козака П. Куліш, син коваля І. Франко, син священика Б. Лепкий, син науковця М. Рильський, син шахтаря В. Сосюра та ін. (лише Леся Українка мала надзвичайно глибоко закорінений аристократичний родовід). Вони зуміли явити багатство шляхетної української душі, витіснене несприятливими історичними обставинами у колективну підсвідомість народу, який створив у IX—XIII ст. києворуську, а у XVII—XVIII — барокову культуру, став осердям культури у Східній Європі. Проблему елітаризму порушували представники «Молодої музи» та «Української хати», «розстріляного відродження», «празької школи» та ін. Вона актуальна і для сучасного літературного процесу.

**Елліні́зм** — культура, що постала в Малій Азії та Єгипті внаслідок македонських завоювань. Хронологічними межами Е. вважаються 330—23 до н. е. Цей період характерний впливом грецької культури та літератури на культури та літератури азійських народів і Єгипту, новоякісним духовним утворенням, що проявилося у мистецтві.

**Елліністи́чна літерату́ра** — давньогрецька література доби еллінізму (350 до н. е. — 30 н. е.). Їй властиве зниження політичної та соціальної заангажованості, пожвавлення інтересу до внутрішнього світу людини, її духовності, звернення до фольклорних джерел, міфології та філософії. Особливої популярності набула драматургія (у всіх елліністичних державах, зокрема причорноморських), передусім комедія (Менандр, Філемон, Діфіл та ін.), названа аттичною, пройнята щоденними людськими турботами. Особливе значення у розвитку Е. л. мали такі культурні центри, як Александрія, де філологи знаменитої александрійської бібліотеки не тільки продовжували кращі традиції еллінської літератури, а й оновили її, що спостерігалося у всіх літературних родах. Так, Каллімах із Кірени створював новий жанр невеликої поеми-епілії, Теокріт із Сиракуз — жанри буколіки та ідилії, Геронт звертався до зображення побутових сцен у своїх «Міміямбах» (міми у формі «кульгавих ямбів»). Прозові жанри також розвивали свої зображально-виражальні можливості, поширювалися фольклорні оповідання, любовні романи, сюжети пригодницького характеру і т. п.

**Емблема** *(грец. emblēma — вставка, рельєфна оздоба)* — предмет, зображення, що умовно або символічно виражає певне поняття, ідею. Е. відома письменству здавен, але особливого поширення набула у XVI ст., відповідаючи запитам маньєризму та бароко, використовувалась як символічне зображення, супроводжуване віршовою сентенцією чи прозовим текстом. З'являлися збірники Е. (започаткував 1531 А. Альчато), які складалися з «тріади»: зображення окремих предметів чи їх сполучень, міфологічних, біблійних чи історичних фігур; девіз, яким розкривався смисл зображення; пояснювальний підпис. В основі Е. була візуальна, оречевлена метафора. Поставала Е. інколи завдяки несподіваному поєднанню асоціацій та витвореного внаслідок цього «розумового образу», в якому поняття набували вигляду ілюзорної конкретності. Осмислення Е. диференціюється на релігійно-символічні (часто євхаристичні), дидактичні (в різних варіантах), світські (політичні, моральні). З початками книгодрукування символічні зображення застосовуються на марках видавців і друкарів. В Україні за доби бароко була відома Е. Заходу. Оригінальний емблематичний збірник «Ифіка ієрополітіка» часто передруковувався. В «Історії української літератури» Д. Чижевський наводить приклади віршів з нього:

Хотяй Господа істинно любити,
во страсі Господні потщися ходити.
Сію бо любов страх Господень родить,
яко вітер пламен з углія ізводить
(на малюнку вогонь, що його роздмухує вітер);

Пространно море сильні імать волни,
малия ріки не тако довольні,
в чаші і сіх ність, не движуться води,
і смиренія такови суть плоди
(на малюнку море, річка та склянка з водою...).

З традицією Е. пов'язана поезія Кирила Транквіліона-Ставровецького (Перло многоценное. — Чернігів, 1649), дидактичні притчі С. Полоцького. Відлунням Е. в українській поезії XIX ст. є вірш «Пелікан» І. Франка (1874), що знайомить з одним із повчальних легендарно-символічних сюжетів. До традиції Е. зверталися поети XX ст., передусім авангардисти (Г. Аполлінер, М. Семенко та ін.).

**Емоції** *(лат. emovere — хвилювати, збуджувати)* **в літературі** — психічні стани, акти, які проявляються в свідомості людини у вигляді переживань, чуттєвого збудження. Е. зумовлені ставленням людини до дійсності, відбивають її. Психологи розрізняють Е. як прості форми чуттєвого контакту з довкіллям (радість, втіха, сум, тривога і т. п.), а почуття — як складніші емоційно-смислові утворення, пов'язані з пот-

ребами особистості (кохання, патріотизм, гордість, естетична втіха). Літературознавця Е. і почуття цікавлять як духовні стани персонажів, оповідачів, ліричних героїв, що втілюються відповідними зображально-виражальними засобами у структурі художнього твору. Психологізм як невід'ємна якість художнього освоєння дійсності включає в себе і емоційно-почуттєві грані духовного світу суб'єктів художнього вираження, тому стає об'єктом літературознавчого аналізу крізь призму тексту твору. Емоційні переживання є основою лірики, їх якісні різновиди, інтенсивність і суб'єктно-об'єктна спрямованість становлять основу поділу лірики на жанри, визначають ритміко-інтонаційний лад віршової мови. Вагому роль Е. відіграють у процесі естетичного сприймання твору: вони збуджують уяву читача, підтримують увагу, динамізують читацьке зацікавлення, впливають на запам'ятовування твору. Отже, літературознавець, використовуючи здобутки психології, власну емоційність, визначає місце, питому вагу і роль Е. в процесі виникнення художнього твору, у структурі літературно-художнього образу, в тексті твору і в процесі його сприймання та осмислення. Однак не всі письменники визнають потребу Е. в літературному творі, зокрема авангардисти (представники концептуального мистецтва), постструктуралісти (Ю. Тарнавський, Р. Бабовал та ін.).

**Емпірі́зм** *(грец. empeiria — досвід)* — філософський напрям, представники якого вважають чуттєвий досвід єдиним джерелом знань (Гельвецій: «*Все, що недоступне органам чуття, недоступне і розумові*»). В літературознавстві Е. конкретизується терміном «емпіричне літературознавство», яке збирає, описує й класифікує літературні явища без глибокого концептуального їх осмислення. Таких істориків літератури називають фактографами, які працюють як бібліографи і переважно користуються філологічним методом опису літератури. До емпіричного літературознавства близьке літературне джерелознавство, але для останнього характерна певна системність і теоретичне самоосмислення.

**Е́мський ука́з** — розпорядження про заборону друкувати в Російській імперії будь-які книжки українською мовою чи завозити їх з-за кордону, підписане 1876 Олександром II в німецькому місті Емсі, де він відпочивав. Прийняття такого документа зумовлювалося активізацією українського руху на початку 70-х XIX ст., незважаючи на раніше розісланий Валуєвський циркуляр. Київська громада обговорювала плани популярних видань для народу, з 1872 розгорнуло активну діяльність Південно-західне відділення Російського географічного товариства, в якому об'єднали свої сили науковці Наддніпрянщини. Експедиція під керівництвом П. Чубинського

зібрала величезний фольклорно-етнографічний матеріал, опублікувавши його в 6 томах, вийшли зібрані і пояснені В. Антоновичем і М. Драгомановим «Історичні пісні українського народу», розпочав свою діяльність М. Лисенко тощо. До Санкт-Петербурга надходили скарги на українських «сепаратистів», у відповідь на які було створено комісію, до складу якої увійшли міністр внутрішніх справ Тимашов, міністр освіти Толстой, шеф жандармів Потапов, помічник куратора Київського шкільного округу Юзефович. Вона підготувала проект указу, яким передбачалося: 1) не допускати ввезення до імперії будь-яких книжок і брошур українською мовою без спеціального дозволу Головного управління у справах друку; 2) заборонити друкування українською мовою оригінальних і перекладних творів, за винятком історичних документів і художніх творів, які дозволялося друкувати тільки російським правописом і після розгляду рукописів у Головному управлінні у справах друку; 3) заборонити українські вистави і друкування українських текстів до нот. За словами С. Єфремова, цей указ «засуджував на смерть письменство одного з найбільших слов'янських народів». Проти нього протестував М. Драгоманов, звертаючись до Міжнародного конгресу літераторів у Парижі 1878 й у Відні (разом з М. Павликом) 1881, але він залишався чинним аж до 1905, коли під впливом неодноразових звертань громадськості України і за рекомендацією спеціальної комісії Російської Академії наук його скасував уряд, виходячи з жовтневого маніфесту царя. У Наддніпрянській Україні почала з'являтися україномовна преса, літературно-мистецькі журнали, але з початком Першої світової війни всі вони знову були заборонені.

**Емфáза** *(грец. emphasis — виразність)* — риторична фігура, що полягає в інтонаційному окресленні певного вислову, окремого складника поетичного мовлення, надаючи їм особливої експресії та увиразнення. Це досягається за допомогою різних стилістичних засобів (апасіопези, анафори, інверсії, паралелізмів, епіфори, звертань, вигуків тощо):

Греби, весляре, на верхів'я!
Король-весляре, на верхів'я!
В люстерці гроз
в люстерці снів
в люстерці гроз безмежних,
Король-весляре, гей, блисни
в люстерці гроз безмежних *(М. Хвильовий).*

Е. вживається подеколи задля патетичності поетичного мовлення, декламаційної піднесеності. Однак звертаються до цієї стилістичної фігури не тільки поети, а й прозаїки (Ю. Яновський: «Байгород», «Майстер корабля», «Чотири шаблі» та ін.).

**Еналáга** *(грец. enallagos — заміна)* — стилістична фігура, неправильний мовний зворот, заміна певної граматичної категорії іншою задля посилення мовної експресії. Так, у поемі «Неофіти» Т. Шевченко замість *«доброго того дівчати»* вживає Е.:

Незабаром зробилась мати
Із доброї тії дівчати.

Формою Е. (коли, наприклад, відбувається перенесення епітета на кероване слово) може розглядатися інверсія:

А в пристані грає,
Огнями сіяє
Корабликів зграя барвиста *(Леся Українка)*.

**Енжамбемáн** — див.: **Перенесення.**

**Енклíтика** *(грец. enklitikē — схилена назад)* — випадок у версифікаційній практиці, коли два слова, що стоять поряд, сприймаються як одна акцентуаційна одиниця:

Не лишилось білого ніде
в цім предивнім світі (царстві тіні).
Добрий день!
Зелений сніг іде.
Добрий день!
Червоний сніг і синій! *(Ірина Жиленко)*.

Тут ненаголошені слова притягуються до попередніх наголошених (добрий день, сніг іде), що зумовлюється як нормативами українського мовлення, так і втратою словом свого наголосу в слабкій синтаксичній позиції віршового рядка (царстві тіні).

**Енци́кліка** *(лат. encyclicus — круговий, загальний)* — спочатку — окружне послання єпископа, згодом — письмове звернення Папи Римського до всіх католиків та віруючих якоїсь однієї країни з релігійними, морально-етичними чи соціальними, політичними настановами. Пишеться, як правило, латиною і дістає назву від перших слів тексту. Сам термін може використовуватися в художній літературі у значенні окружного (обіжного) послання. В період існування Галицько-Волинського князівства (XIII—XIV ст.) низку Е. із закликами до церковного об'єднання було адресовано східнослов'янським православним віруючим. З певними застереженнями до Е. XIII—XIV ст. можна віднести звернення Папи Римського до галицько-волинських князів з приводу прийняття корони князем Данилом та визнання першості римського понтифіка.

**Енциклопе́дія** *(грец. enkyklopaideia — коло знань)* — науково-довідкове видання, яке об'єднує в алфавітному або систематичному порядку найістотнішу інформацію з усіх

(універсальна Е.) або окремих (галузева Е.) галузей знань. Літературна Е. — один із видів галузевих Е. Сучасне значення літературної Е. пов'язане з виданням наприкінці XIX ст. «Універсального словника літератур» Г. Вапро (Париж, 1876—77) та «Енциклопедії світової літератури» в США (Нью-Йорк, 1885—91. — Т. 1—20). Інформацію енциклопедичного типу про українську літературу накопичено у поетичній антології «Українська муза» (1908), «Десять років української літератури (1917—27)» О. Лейтеса і М. Яшека (1928. — Т. 1—2), бібліографічному словнику «Українські письменники» (К., 1960—65. — Т. 1—5), а також у виданнях: «Литературная энциклопедия» (М., 1929—39. — Т. 1—9, 11; Т. 10 і 12 не вийшли), «Краткая литературная энциклопедия» (М., 1962—78.— Т. 1—8; Т. 9 — додатковий), «Словарь книжников и книжности Древней Руси» (Вип. 1—3. — 1987—89). У 1988—96 вийшли 1—3 т. «Української літературної енциклопедії». Першою персональною літературною Е. в Україні став «Шевченківський словник» (К., 1976—77. — Т. 1—2; Держпремія УРСР ім. Т. Шевченка 1980). Персональні літературні Е. за кордоном: перша — «Дантівська енциклопедія» Дж. Скартаццінi (Мілан, 1896—05. — Т. 1—3), «Малий Стендалівський словник» А. Мартіно (Париж, 1948), «Довідник з Гете» (Штутгарт, 1955—61. — Т. 1—4), «Дантівська енциклопедія» (Рим, 1970—76. — Т. 1—5). До цього типу видань належать «Лермонтовская енциклопедия» (М.,1981), довідники «Янка Купала» (Мінськ, 1986), «Францыск Скарына і яго час» (Мінськ, 1988). Виданнями енциклопедичного типу вважаються також термінологічні словники (Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. — К., 1971). Особливе місце серед Е. посіла «Енциклопедія українознавства» (1955—84) за редакцією В. Кубійовича, що стала безцінним внеском в осмислення національної культури, в осягнення універсалій національної ментальності.

**Епаналéпсис** *(грец. epanalepsis — повторення)* — інтонаційно-звукова та лексико-композиційна фігура поетичної мови, що утворюється повторенням у наступному віршовому рядку, переважно на його початку, слів, фраз або їх частин, якими закінчувався попередній рядок. Різновид градації. У такий спосіб наступний рядок вірша ніби підхоплює зміст і звучання попереднього, інтонаційно стикується з ним, що й формує відповідно ритмо-мелодійну експресію вірша, строфи. Е. може бути евфонічним:

Червневий день в іржі черленій
і луки черленню взялись [...]
і дзвонить день червневий лунко,
і червень серце черленить *(Б. Кравців);*

а також лексичним:

Я — випадок. Я із закону випав
І впав у винятковість, як у сон *(І. Світличний)*.

Різні види Е. є важливими чинниками ритмо-мелодійної і лексико-композиційної злитості строфи.

**Епанастро́фа** *(грец. epanastrophē — повторення зі зміною)* — те саме, що й **Епаналепсис**.

**Епіго́н** *(грец. epigonos — нащадок)* — зневажливо-іронічна назва письменника, який не виробив власного творчого «обличчя», не набув творчої самостійності, а наслідує, копіює індивідуальний стиль, форму, повторює ідеї, художні прийоми своїх попередників. Епігонство викликається до життя або віховими творами літератури, або ж яскравими оригінальними манерами письма. Тому не випадково найбільшими жертвами епігонського наслідування стали такі рубіжні в українській літературі явища, як «Енеїда» І. Котляревського (т. зв. котляревщипа, про що писав М. Зеров) і «Кобзар» Т. Шевченка. Е. перетворює традицію (творче освоєння здобутків попередників) на стандарт, позбавляє її життєвості. Епігонство відрізняється від літературного наслідування, коли автор свідомо намагається писати свої твори за уже відомими літературними зразками, наслідуючи жанр і стиль (стилізація), мотиви та образи (ремінісценція) видатних митців та їх твори, наприклад: поезії А. Кримського, стилізовані під східні зразки; рубаї Д. Павличка; хоку М. Вінграновського.

**Епігра́ма** *(грец. epigramma — напис)* — жанр сатиричної поезії дотепного, дошкульного змісту з несподіваною, градаційно завершеною кінцівкою (пуантом). В еллінську добу Е. вживалася як напис на вівтарях, сприймалася як епічна форма, втілена в елегійний двовірш, пізніше поети вдавалися до ямбічних та ін. розмірів, розширювали її тематичні межі. До Е. зверталися Платон, Сапфо, Анакреонт, Симонід Кеоський, Мелеагр, а в римські часи — Марціал, Ювенал та ін., де Е. набуває чітких ознак сатиричного твору. Мала Е. велику популярність у європейській поезії, починаючи від Ренесансу, а відтак і в українській (Г. Смотрицький, А. Римша, Т. Земка та ін.), де вона розмежовувалася на жанрові різновиди — геральдичну, дедикаційну, епітафійну і т. п. Не втрачає вона свого значення в новій і новітній українських літературах (І. Франко, В. Самійленко, В. Еллан (Блакитний), С. Воскрекасенко, В. Сосюра, Д. Білоус, В. Симоненко, А. Бортняк, Ю. Кругляк, П. Осадчук та ін.):

Куди сховаюсь од злоби
Іуди, Каїна і Хама?
Куди подінусь од юрби
«Патріотичного» Бедлама?
Коли скотинячі лоби
Не втне ні меч, ні епіграма!.. *(М. Вороний)*.

**Епіграф** *(грец. epigraphē — заголовок, напис),* або **Мóтто,** — напис, що розташовується автором перед текстом твору або його частиною; як правило, Е. — це цитата з відомого тексту, вислів з афористичним змістом, приказка тощо. У емблематичній поезії функцію Е. виконували девізи (мотто) — один із трьох (поряд із зображенням і підписом — епіграматичним віршем) компонентів цього жанру. Велике поширення здобув Е. у поезії романтиків першої половини XIX ст. В українській літературі до Е. часто вдавалися Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франко, М. Рильський. Для Т. Шевченка джерелом Е. часто були книги Святого Письма. Книга «Вертеп» В. Базилевського (К., 1982) містить низку поезій з Е. із творів Т. Шевченка, М. Філянського, В. Ходасевича, К. Бальмонта, В. Хлєбнікова, Анни Ахматової, М. Рильського, М. Рубцова, В. Свідзинського, радіобіолога Д. Гродзинського та ін. Добір Е. характеризує стиль мислення автора твору, його манеру означувати асоціативні зв'язки твору з літературною традицією і сучасністю.

**Епізóд** *(грец. epeisodion — те, що сталося; вставка, додаток)* — у давньогрецькій трагедії — акти вистав, між якими виступав хор, у сучасній літературі — одна з подій, відносно самостійний компонент сюжету в епічному, ліро-епічному та драматичному творі, органічна ланка в його загальній системі та композиції. Так, в оповіданні «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської трапляються Е. з життя циган, які пов'язані із загальною сюжетною лінією твору, з долею головного персонажа — Тетяни.

**Éпіка** — див.: **Епос.**

**Епікрýза** *(грец. epicrusis — вихід)* — заключна частина віршового рядка, який починається анакрузою. Е. охоплює ненаголошені склади, що містяться після останнього метричного наголосу.

**Епілóг** *(грец. epilogos — післяслово, підсумок),* або **Постпозúція,** — в античній трагедії й комедії — звернення до глядача хору (чи актора) в кінці п'єси (в ексоді, тобто заключному епізоді), в якому пояснюється задум автора, характер твору, значення подій, що відбулися; в драмі епохи Відродження (В. Шекспір, Д. Джонсон) — заключне звернення-монолог (інколи пісня), що витлумачує ідею твору; в епосі й драмі XIX—XX ст. — фінал, віддалений від основної дії тексту, підсумкова частина його, в якій коротко після завершення розв'язки і вичерпаного основного конфлікту повідомляється читачеві про долю героїв твору. Е. — компонент композиції, покликаний відтінити домінанту в характерах, додати нову інформацію, авторську оцінку зображуваної моделі життя («Гайдамаки» Т. Шевченка, «Похорон» І. Франка, «Гуляйпільський батько» К. Поліщука, «Дворянське гніздо» І. Тургенєва, «Три мушкетери» О. Дюма, «Спартак» Р. Джовань-

йолі, «Огнем і мечем» Г. Сенкевича). В деяких авторів Е. відіграє концептуальну роль, окреслюючи повністю людський характер, що несподівано довершує в неочікуваному ракурсі ідею твору («Дорогою ціною» М. Коцюбинського, «Рудін» І. Тургенєва, «Пригоди Олівера Твіста» Ч. Діккенса, «Правда і кривда» М. Стельмаха, «Кімната» Ж.-П. Сартра). За формою Е. буває повідомленням від автора («Кармелюк» Марка Вовчка, «Венера Іілльська» П. Меріме), листом, діалогом, сценою («Консуело» Жорж Санд, «Сонячний промінь» Б. Грінченка, «Роман про людське призначення» Емми Андієвської), резюме, розділом або кількома розділами («Серед темної ночі» Б. Грінченка, «Злочин і кара» Ф. Достоєвського, «Місячний камінь» В. Коллінза). Такі Е. називають розгорнутими, «подвійними». Вони відтворюють долю героїв і їх стосунки через певний проміжок часу після того, як події відбулися і завершилася дія («Гори говорять» У. Самчука). Деякі автори в Е. порушують морально-етичні, філософські та естетичні аспекти зображуваної дійсності («Війна і мир» Л. Толстого, «Доктор Фаустус» Т. Манна), висвітлюють особистість автора («Вогнище» Д. Павличка).

**Епíстола** *(грец. epistolē — лист)*, або **Епістоля́рна літерату́ра**, — різножанрові твори художньої літератури, в яких використовується форма листа чи послання, узалежнена законами художньої умовності. Свого розквіту Е. сягнула в добу Просвітництва: з'явилися відкриті листи-памфлети, листи-новели, листи-визнання. У цьому жанрі написані також «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, «Мандри Хамфрі Клінкера» Дж. Смоллета, «Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете, «Бідні люди» Ф. Достоєвського. Жанр листа використовувався в малій прозі, психологічному та соціальному романі. В українській літературі письменники також зверталися до епістолярної форми, що спостерігається й у повістях «Музикант» і «Художник» Т. Шевченка, і в романі у листах «Намилена трава» П. Загребельного тощо. Подеколи Е. вживається і як ліричний жанр. Таким, зокрема, сприймається триптих «Листи до поета» П. Тичини, де імітуються міркування трьох адресанток з приводу поезії та її призначення. Зверталися до цього жанру й ін. поети (М. Рильський, Є. Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна та ін.), подеколи витворюючи цілі цикли («Листи до коханок» Р. Бабовала). Е. як окремий жанр відмінна від епістолографії, власне, «літератури листів», в основі якої зберігається форма листування незалежно від функціонального призначення твору («Листи до Луцилія» Сенеки, послання Івана Вишенського, «Вибрані місця з листування з друзями» М. Гоголя і т. п.).

**Епістологрáфія** *(грец. epistolē — лист, послання і graphō — пишу)* — листування приватного характеру, що в кращих своїх зразках має історико-культурне значення. Е.

бере свій початок з античності. Грецька й особливо римська літератури містять зразки ранньої епістолярної літератури — листи Цицерона, Горація, Сенеки, Плінія Молодшого та ін. Вже давні *риторики запроваджували правила листування* і зразки листів, навчали мистецтва складання листа, наголошуючи на відмінності епістолярної і літературно-художньої творчості. Лист як засіб заочного спілкування людей у різних сферах життя надто різноманітний за змістом, що з часом привело до своєрідної практики укладання цілих «письмовників», котрі подавали зразки листів ледь не на всі випадки життя. Впродовж століть сформувалася канонічна структура листа, яка у класичному варіанті передбачала: привітання (воно включало і звертання як першоелемент цього структурного компонента); домагання прихильності; розповідь; прохання; закінчення-прощання. Кожний лист повинен був містити хоч би два з названих компонентів, включаючи й обов'язкові змістові формули: замість підтвердження отримання листа — вияв радості з приводу отримання, що прив'язувало цей лист до попередньої кореспонденції; запитання про здоров'я і стан справ; перед закінченням листа твердження про те, що «більше нема про що писати» і т. ін. З часом з'явилося спеціальне позначення P. S. (*post scriptum* — після написаного), що означало необхідність суттєвої дописки прощальної формули. Українська Е. своїми коренями сягає часів Київської Русі, в епістолярній культурі якої простежуються сліди впливу античної форми. У добу Литовської Русі активно вводилося у листи кліше князівських грамот, називався титул, ім'я адресата, двома-трьома словами-означеннями давалася його характеристика (часто панегірична). Протягом другої половини XVI — першої половини XVII ст. Е. розквітає у зв'язку з появою полемічної літератури. Це була епоха відкритого, стилізованого листа. В епоху бароко лист повернувся до звичайної форми — «закритих листів». Листи культурних діячів середньовіччя писалися києворуською, польською, латинською і давньоукраїнською мовами. Історія листування в Україні українською мовою до XIX ст. зберегла лише поодинокі факти. Серед них найпромовистішими є любовні листи І. Мазепи до Мотрі Кочубеївни. Розвиткові української епістолографічної традиції сприяли листи українських культурних діячів XIX ст., зокрема письменницькі листи, що відображають життєвий досвід своїх авторів, їхній світогляд, естетичні уподобання та політичні погляди, індивідуальні риси адресанта та ставлення до адресата. Залишаючись фактом приватного життя своїх авторів, листи культурних діячів часто стають фактором культурного життя нації. Це засвідчує епістолярна спадщина Т. Шевченка, П. Куліша, М. Драгоманова, Лесі Українки, Є. Маланюка, В. Стуса та ін.

У XX ст. Е. звужує сферу свого функціонування саме у сенсі практичного призначення. Її значною мірою заміняє мережа аудіовізуального зв'язку (телефони, факси, телевізори та ін.).

**Епістоля́рна кри́тика** — аналіз і оцінка творів літератури з погляду сучасності, уміщені в листах. Епістолярні жанри із вкрапленням літературно-критичних роздумів і оцінок мають чималі традиції — ще від часів античності. В окремі періоди історії національних літератур вони досягали значного розвитку, стаючи одним із провідних різновидів літературної критики загалом. Це і знамениті листи Я. Грімма до Арніма, Дж. Байрона до Меррея, багатющий на естетичні відкриття епістолярій Дж. Кітса. Аналізуючи Е. к., слід диференціювати листи як жанр літературної критики і приватні листи з уміщеною в них літературною критикою. До першої групи належать: літературно-критична студія «Листи про твори і характер Ж.-Ж. Руссо» мадам де Сталь; програмна праця «Напівсерйозний лист до сина» Дж. Берше; «Писулька» П. Гулака-Артемовського до редактора «Украинского вестника»; «Супліка до пана іздателя» та лист до редактора «Русского вестника» Г. Квітки-Основ'яненка; відкриті листи М. Максимовича до Г. Квітки-Основ'яненка та ін. До другої групи належать письменницькі листи, в котрих зафіксована творча історія відомих і малопомітних творів літератури; містяться оцінки творів художньої літератури; відображені стосунки письменників між собою, з редакторами, видавцями та ін. Розчленованість українських земель між двома імперіями, бездержавний статус нації, заборона української мови не сприяли нормальному функціонуванню літературної критики. «Не маємо навіть рідної преси, котра б не давала національній мові миршавіти під напливом чужої і освіжала б духа народного серед нашого безголів'я», — писав 1882 П. Куліш у «Зазивному листі до української інтелігенції». І у цій ситуації першорядного значення набуло письменницьке листування. Форма літературно-критичних оцінок, наявних у письменницьких листах, розмаїта. У епістоляріях І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Ольги Кобилянської та ін. письменників наявні такі групи листів: листи, в яких письменники безпосередньо висловлюють своє розуміння твору чи ставлення до автора; листи, через котрі письменники переказують авторам певних творів думку власну чи чужу (але, як правило, авторитетну); листи, адресанти яких діляться враженнями від прочитаного чи почутого. Своєрідною формою вияву оцінки був фіксований інтерес до творчості певного автора і прохання переслати його твори, листи з критикою чужих творів і листи з автокритикою.

**Епітала́ма** *(грец. epithalamios — шлюбний, весільний)* — у давньогрецькій ліриці — пісня на честь молодого подруж-

жя, яку виконували після шлюбних урочистостей. У пізніші часи — будь-який твір панегіричного характеру, написаний з нагоди одруження. Е. зустрічається в Сапфо, Теокріта, згодом — в Е. Спенсера, Я. Кохановського, І. Северяніна та ін. В українській поезії до Е. можна віднести вірш М. Рильського:

Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі,
Образ Кіпріди її благословляє з кутка.
Ми принесемо богині смокви медово-солодкі,
Темний, міцний виноград і молодих голуб'ят.
Сонце сховається в морі, троянди запахнуть п'янкіше.
Руки шукатимуть рук, уст пожадливі уста...
Дай же нам сили, богине, в коханні вродливими бути
І в заворожену ніч мудрого сина зачать.

**Епіта́фія** *(грец. epitaphios, від epi — надгробне слово)* — надмогильний напис у віршах чи прозі, поширений в античну добу переважно у вигляді епіграми, пов'язаний з культом мертвих. В Елладі такі написи мали дидактичну функцію, особливо на могилах загиблих героїв, де вони починалися словами: «*Подорожній, спинись! Тут похований той, хто поліг за Вітчизну...*». В літературі нової епохи Е. могла вже адресуватися уявному покійникові, а невдовзі набула сатиричного колориту, висміюючи в дошкульних виразах пороки конкретної особи чи суспільного явища. В Україні Е. поширилася в період бароко (Афанасій Кальнофойський, Лазар Баранович, Варлаам Ясинський та ін.), не втрачаючи популярності донині. Типовим прикладом Е. може бути цикл «Мандрівка по цвинтарю» В. Симоненка, один із віршів якого — «Метушливому»:

Весь вік спішив і метушився —
Попав у пекло, в рай спізнився.

**Епі́тет** *(грец. epithеton — прикладка)* — троп поетичного мовлення, призначений підкреслювати характерну рису, визначальну якість певного предмета або явища і, потрапивши в нове семантичне поле, збагачувати це поле новим емоційним чи смисловим нюансом. Як Е. переважно вживаються прикметники (Д. Чередниченко: «*Покличу тебе / До зеленого шлюбу*»), переводячи свої другорядні лексичні значення на основні, чим вони різняться від звичайних означень («*зелений листок*»). Крім оригінальних Е., винайдених автором (О. Ольжич: «*скам'янілі дні*»), у художніх творах з'являються і постійні Е. або літературного походження (Я. Щоголів: «*сонце золоте*»), або фольклорного («*ясні зорі, тихі води*»), надмірна присутність яких шкодить естетичній якості таких творів. У ролі Е. можуть бути й інші частини мови, зокрема іменник (Ю. Липа: «*...світ — жіночість незрівнянна*»), зумовлюючи процес метафоризації Е.

**Епітóма** *(грец. epitomē — надріз, витяг, стислий виклад)* — скорочений варіант художнього твору, особливо поширювався у давній літературі, переписуваній від руки. Випадки Е. трапляються і в сучасній літературній практиці: «Калевіпоег» в переказі Е. Рауда (переклад О. Завгороднього), «Іліада» Гомера в переказі Катерини Гловацької, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле в переказі Ірини Сидоренко та ін.

**Епíфора** *(грец. epiphora — перенесення, повторення)* — стилістична фігура, протилежна анафорі, повторення однакових слів, звукосполучень, словосполучень наприкінці віршових рядків, строф у великих поетичних творах (в романі у віршах), фраз — у прозі чи драмі. Вживається задля увиразнення художнього мовлення. Особливого смислового значення Е. набуває у поєднанні з анафорою (див.: **Симплока**):

— У тебе задовгі руки, — сказав Прокруст, —
Відрубаємо — і ти будеш щасливий.
— У тебе задовгі ноги, — сказав Прокруст, —
Відрубаємо — і ти будеш щасливий.
— У тебе задовгі вуха, — сказав Прокруст, —
Відрубаємо — і ти будеш щасливий.
— У тебе задовгий язик, — сказав Прокруст, —
Відрубаємо — і ти будеш щасливий.
— У тебе завелика голова, — сказав Прокруст, —
Відрубаємо — і ти будеш щасливий [...] *(Надія Кир'ян)*.

У поетичному творі Е. часто зливаються з римою, зокрема в ліриці народів Сходу (газель).

**Епíчний** *(грец. epos — слово, розповідь)* **óбраз** — об'єктивно змальований образ у розповідному художньому творі (романі, епопеї, повісті, оповіданні, поемі, новелі, нарисі, притчі тощо). Від обраного письменником жанру залежить глибина описової докладності та обсервації певних подій, міра достовірності людських характерів та еволюції персонажів (див.: **Епос**). Термін «епічний» вживається і в значенні «панорамний», «безпристрасний», «статечний».

**Епóд** *(грец. epōdos, від epi — безпосереднє слідування за чимось, додавання до чогось і ōdē — пісня)* — приспів, власне, другий вірш ямбічного двовірша, складений із триметра та диметра; згодом — ліричний твір в античній версифікації, складений із двовіршів однієї метричної системи, в якому довгі віршові рядки чергувалися з короткими. Наприклад, «Еподи» Горація у модернізованому перекладі М. Зерова:

Коли ж садами осінь пройде радісна,
        Достиглим красна овочем, —
Яка утіха рвати груші щеплені
Або винові китиці [...].

Терміном «Е.» називалася також частина хорової партії, розташованої за строфою та антистрофою, наділеної власним

ритмом, відмінним від ритму попередніх строф. Е. запроваджений в давньогрецьку поезію Стесіхором (кінець VII — початок VI ст. до н. е.), поширився в урочистій хоровій ліриці, у доробку Піндара, Вакхіліда, Юліана Єгиптянина та ін.

**Епопе́я** *(грец. epopoiïa — епічна пісня)* — епічний жанр, котрий домінував аж до появи роману. Е. бере свій початок у міфології та усній народній творчості. Е. в Давній Греції називали героїчний епос у вигляді великих циклів народних сказань, пісень і легенд, котрі оповідали про найбільш визначні історичні події, легендарних та історичних осіб, оцінюючи їх з погляду народного значення, виражаючи народні уявлення про зіткнення сил природи, племен і народів. На основі колективних народних Е. виникли Е. авторські — «Іліада» та «Одіссея» Гомера, «Енеїда» Вергілія, «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі та ін. Для Е. гомерівської характерний паралелізм сюжетних площин: світ богів і світ героїв (котрі нерідко мали олімпійське походження), гомерівське порівняння (в якому другий його член розширюється до самостійного образу чи епізоду). Особливу роль у давній Е. відігравав розповідач — всезнаючий та об'єктивний. У середні віки з'явилися різновиди Е. як лицарської, так і народної («Беовульф», «Старша Едда», «Пісня про Нібелунгів»). Відродження дало «Шаленого Роланда» Л. Аріосто та «Визволений Єрусалим» Т. Тассо, Просвітництво — «Генріаду» Вольтера. З XVIII ст. Е. витіснив роман. Поступово Е. стали називати великі і складні епічні твори (романи, цикли романів). Вони з'явилися у другій половині XIX ст. Український роман-Е. представляють М. Стельмах («На нашій землі», «Великі перелоги», «Кров людська — не водиця», «Велика рідня»), У. Самчук («Волинь», «Ост», «Темнота», «Втеча від себе») та ін. Е. називають обсягову поему («Україна» П. Куліша, «Попіл імперій» Юрія Клена та ін.).

**Е́пос** *(грец. epos — слово, розповідь)* — багатозначний термін, який означає за літературною традицією оповідну поезію, зароджену в глибокій минувшині як форму зображення героїчних вчинків певного персонажа, важливих подій тощо («Іліада» та «Одіссея» Гомера, ісландські саги, українські думи тощо). Поступово виробляються прозові форми Е., посідаючи важливе місце у художній літературі, з'являються епічні жанри, постають їхні різновиди. Е., відмежовуючись від ін. літературних родів (лірики і драми), виробляє власну образну систему мовних засобів, прагне відтворити довкілля в його об'єктивній сутності, в об'єктивному перебізі подій, сюжетному їх розвитку, неначе поза втручанням автора. Лише на початку XX ст. така тенденція порушується потужною ліризацією Е., що зумовлює появу віршів у прозі і т. п. Як правило, зображення в Е. ведеться від реального чи умовного наратора

(оповідача), рідше свідка чи учасника подій. Е. користується розмаїтими засобами викладу: розповідь, оповідь, діалог, монолог, авторські відступи. В ньому наявне авторське мовлення та мовлення персонажів, на відміну від драми, де застосовується один спосіб викладу — діалог чи монолог. Оповідь або розповідь ведеться переважно у минулому часі, подеколи — у теперішньому, зрідка — у майбутньому від третьої особи (розповідач) чи першої (оповідач). Мова Е. — зображально-пластична, описова, на відміну від лірики, де панує емоційно-експресивна виражальна стихія. Е. має свою систему жанрів, різних за походженням та змістовим значенням у різні історичні епохи. В античну добу та в період середньовіччя великі епічні форми складалися шляхом об'єднання окремих сюжетів, епізодів тощо довкола центрального героя: так виникли повість та роман. Уже в давній літературі прозові категорії (казка, новела, притча, повість, роман) відрізнялися від віршових категорій Е. (байка, ідилія, поема). Останні поширилися в добу класицизму та романтизму («Дон Жуан» Дж. Байрона, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Пан Тадеуш» А. Міцкевича, «Гайдамаки» Т. Шевченка та ін.). Історичний розвиток Е. зумовив виникнення трьох структурних жанрових форм — малої (анекдот, байка, притча, казка, легенда, новела, оповідання), середньої (поема, повість), великої (роман, епопея). Вони різняться масштабом зображуваної події, що спричиняє ступінь складності сюжету, розмаїттям тематики, особливістю групування персонажів. В основі сюжету малої форми Е. закладається один епізод, середньої — кілька, складної — багатопланова дія як історія життя і характеру певної епохи. Велика форма Е. зазнала певного коригування у прозі XX ст. Так, у романі «Улісс» Дж. Джойса зображувані події розгортаються впродовж одного дня. В сучасній постмодерністській літературі переглядаються канонічні особливості Е., зростає відсторонене тлумачення подій, центр ваги переноситься на розкриття внутрішнього світу оповідача, немовби «злитого» з персонажем, спостерігається зміщення часо-просторових площин, деформується сюжет і т. п. Як зазначав представник літератури абсурду С. Беккет, «література дедалі більше стає антилітературою, позбавленою оповіді». Епічні твори ще називають епікою.

**Ерйстика** *(грец. eris — спір)* — мистецтво дискутувати, тобто знаходити істину в межах певного ступеня згоди між опонентами щодо дискутованої тези, або полемізувати, тобто утверджувати власний погляд, власну концепцію, незважаючи на позицію протилежної сторони. Е. висуває низку вимог щодо конструктивного розв'язання спірної ситуації: передусім предмет дискусії (чи полеміки) має бути досить чітким, тема в жодному разі не повинна підмінюватися іншою, слід враховувати несумісні погляди на один і той же предмет

чи явище, вміти знаходити певну спільність вихідних позицій, послідовно дотримуватися принципів аргументування, а саме: достовірності, автономного обґрунтування, достатності та внутрішньої несуперечливості. На жаль, у багатьох літературних дискусіях та полеміках їх учасники не завжди дотримуються еристичної етики, часто вдаються до некоректних прийомів (софізмів, підміни тез, використання облудних аргументів і т. п.) або до неприпустимої псевдоаргументації, якот звертання до громадської думки, свідоме викривлення позиції свого опонента, посилання на авторитет, зловживання невіглаством, провокування жалю або погроза розправою і т. п. Всі ці прийоми у повному обсязі можна знайти в літературній дискусії 1925—28, яка, проте, повчальна і своїми коректними прийомами, переважно продемонстрованими М. Зеровим, котрий багато в чому перехопив ініціативу М. Хвильового, дисциплінував його думки, застосовував аргументовану наступальну тактику, концептував енергію полемічного збурення довкола посутньої проблематики літературного та національного життя.

**Есé** *(франц. essai, букв. — спроба, нарис, начерк)* — невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми. Характерні ознаки Е. — логічність викладу, що наближає його певною мірою до наукової літератури, дбайливе ставлення до художньої форми. Як правило, Е. виражає нове, суб'єктивне слово про щось і носить філософський, історико-біографічний, публіцистичний, літературно-критичний, науково-популярний чи суто белетристичний характер. Стиль Е. відрізняється образністю, афористичністю, використанням свіжих метафор, нових поетичних образів, свідомою настановою на розмовну інтонацію і лексику. Він здавна формувався у творах, в яких на передній план виступає особистість автора. Пограничними жанрами для Е. є поезія в прозі та науковий нарис або філософський трактат. Перші ознаки Е. знаходимо вже в античних декламаціях Лукіана. Як самостійний жанр у літературі Е. з'явилося наприкінці XVI ст. Його появу пов'язують з ім'ям французького письменника і філософа М. де Монтеня і його «Дослідами» («Essai», 1580), у яких автор розмірковує про майбутнє людства та ін. Есеїстом вважається й англієць Ф. Бекон, автор праці «Essays» (1597). Жанр Е. стає провідним з XVII ст. в англійській, XVIII ст. — у французькій, XIX ст. — в американській літературах. До жанру Е. вдавалися також Дж. Аддісон, Вольтер, Д. Дідро, Г.-Е. Лессінг, Дж. Локк, О. Голдсміт, Г.-Д. Торо та ін. У XX ст. найвидатніші поети, прозаїки, філософи звертаються до жанру Е. для популяризації досягнень природни-

чих, гуманітарних наук та зближення різних, часто суперечливих читацьких кіл. Серед відомих есеїстів — Р. Роллан, Б. Шоу, Дж. Голсуорсі, Г.-К. Честертон, Г. Веллс, А. Франс, Г. і Т. Манни, Й. Бехер, Ж.-П. Сартр, А. Моруа, Р. Вайян, І. Еренбург, В. Винниченко, К. Паустовський, В. Шкловський, Є. Маланюк, Ю. Липа, У. Самчук, Ю. Шерех та ін. Популярними в українській літературі є змішані форми: роман-Е., повість-Е. («Романи Куліша» В. Петрова, «Задля празника», «У сутінках» Р. Горака та ін.).

**Ескі́з** *(франц. esquisse — імпровізований вірш)* — незакінчений твір, загальний начерк майбутньої картини у малярстві, архітектурі і т. п., а відтак і в літературі. Вживається інколи як шкіц, зарисовка. Такими сприймаються фрагменти «З зелених думок одного лиса» Б.-І. Антонича, які можна вважати й окремими поетичними творами.

**Есте́т** — людина, яка звертає особливу увагу на естетичні явища, розбудовує життя за принципами прекрасного (порівн. з «естетик» — людина, яка професійно займається естетикою як наукою).

**Естети́зм** — збірна назва літературно-мистецьких течій, які у своїх маніфестах і творах висувають па перше місце естетичні програми і естетичні особливості мистецтва («парнасці», «неокласики», символісти тощо). Е. обстоює літературу в її іманентній сутності, художній автономності, не підлеглій позамистецьким сферам, але рівновеликій їм. Термін «Е.» вживається прихильниками соціологічних теорій мистецтва для упереджено вульгарної характеристики праць своїх опонентів.

**Есте́тика** *(грец. aisthētikos — чуттєво сприйманий)* — наука про прекрасне, художнє освоєння дійсності, про загальні закони краси і художньої творчості. Як окрема наука з окресленим предметом дослідження Е. відгалузилася від системи філософського знання у XVIII ст., що зумовлено творчістю німецьких філософів О. Баумгартена, І. Канта, Г.-В.-Ф. Гегеля. Проте її традиції сягають у глибину тисячоліть і пов'язані з рефлексіями давніх народів, особливо греків, про сутність краси, прекрасного, величного, трагічного, про природу і функції мистецтва. Е. розвивалася то як філософська наука про прекрасне, то як загальна теорія мистецтва (т. зв. філософія мистецтва), то як наука про сприймання і переживання прекрасного. Е. як навчальна дисципліна викладається з XIX ст. в університетах та інших середніх і вищих школах. В Україні залишив цікаві праці з Е. професор Харківського університету І. Кроненберг, питанням Е. приділяв увагу професор Львівського університету О. Огоновський. Проблемами загальної Е. та естетичної критики займалися І. Франко, Б. Лепкий, С. Федчишин, М. Гнатишак, М. Рудницький, Б. Романенчук.

Нова хвиля зацікавлень Е. починається наприкінці 50-х XX ст. (праці Б. Кубланова, О. Кудіна, М. Гончаренка, В. Мазепи, П. Гаврилюка, А. Канарського, І. Іваня, Л. Левчук, К. Шудрі, В. Іванова та ін.). У цьому процесі відбувається розгалуження естетичних досліджень: з одного боку, формується і відмежовується власне філософська Е., з іншого — естетичні проблеми, пов'язані з різними сферами життєдіяльності суспільства, розробляються мистецтвознавцями, педагогами, дизайнерами — відбувається естетизація науки і виробництва. Для літературознавства проблема полягає в тому, щоб загальноестетичні підходи до літератури відігравали методологічну роль, сприяли поглибленому проникненню в її естетичну сутність, розробці теоретико-літературознавчого понятійного апарату, з допомогою якого можна було б глибше розкрити специфіку мистецтва слова.

**Естéтика стражда́ння** — основне поняття дисидентської естетики, запроваджене В. Стусом. Розмірковуючи над суттю поетичної творчості, «коли світ нам усе дужче болить», він зазначав, що «творчість — то тільки гримаса індивідуального болю», що зумовлює «естетику страждання», в якій «вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами катарсису». Дисидентська творчість стверджувала такі естетичні та гуманістичні принципи, які суперечили з офіційно запроваджуваними догмами марксизму-ленінізму в літературі та в житті. Це була спроба розв'язати проблему екзистенції людини у дегуманізованому світі абсурду. Повернути людині уміння відчувати біль та протистояти злу, співстраждати і готуватися до відродження понівеченої людської душі та знівельованого національного духу в ситуації масового психозу — основна проблема, порушувана дисидентами — послідовними поборниками прав людини. Е. с. акцентувала питання особистого вибору свободи, повноцінного життя у вирі постійних випробувань, включала у свою сферу осмислення смерті та безсмертя: своїм неприйняттям антицінностей т. зв. найгуманнішої у світі держави, тобто СРСР, стверджувала безсмертя людського Духу, що саморозкривається.

**Естети́чна ці́нність** — здатність будь-якого явища, насамперед творів мистецтва, викликати естетичне почуття, давати людині духовно-інтелектуальну насолоду (втіху), збагачувати її внутрішній світ. Така здатність зумовлена якостями, властивостями, особливостями тих явищ, які їм притаманні і мають значення, смисл для людини. Е. ц. художнього твору як цілісної структури відчувається читачами по-різному, але при цьому є один індикатор — естетичне почуття чи бодай емоційне зворушення, які виникають у кожного читача під впливом сприйнятого твору. Це зумовлюється, з одного боку, родо-жанровою, змістово-стильовою своєрідністю тво-

ру, з іншого — досвідом та наставленням читача як реципієнта. Одні читачі спрямовують свою увагу на зміст твору, проблематику, фабульно-сюжетну верству його структури, і для таких читачів цінними є саме вони (елементи форми твору залишаються поза увагою, вони «невартісні»). Інші зосереджуються передусім на тому, як твір «зроблено»: стежать за композиційними зіставленнями, мовними бінарними опозиціями (їх «переливами»), втішаються поліголоссям, перетворенням тексту як знакової системи в текст-читання — все це, об'єктивно існуючи в структурі твору, становить для них Е. ц. Для цієї категорії читачів мистецтво слова — самодостатня вартість як словесна творчість. Існує третій тип реципієнта, який сприймає гармонію змісто-форми (чи відсутність такої) твору і для нього Е. ц. визначається суспільною вагою тематики-проблематики, психологічною переконливістю типажу, гостротою сюжету, вмотивованістю композиції, багатством мовних форм. Такий підхід до розуміння Е. ц. може вважатися найоптимальнішим.

**Естети́чне почуття́** — вищий прояв емоційного зворушення людини під впливом естетичних цінностей. Емоційність, що супроводжує чуттєве збудження, проймається інтелектуальним досвідом людини, осмислюється, оскільки позначається і виражається (передається іншим людям) лексико-синтаксичними засобами. Читач, сприймаючи текст літературного твору, асоціативно через відтворювально-творчу уяву співпереживає з персонажами, часто ідентифікується з ними, «заряджається» їхніми почуттями. Виникає т. зв. попередня читацька емоція, яка в процесі читання поглиблюється, перетворюється за рахунок синтезу почуттів, що збуджуються емоційним світом персонажів. Композиційні засоби, ритміко-інтонаційні чинники, фоніка твору сугерують додаткові емоції, які долучаються до попередніх емоційних зворушень. Цитація, стилізація, інтертекстуальність також спричиняються до їх збагачення.

**Естети́чний ме́тод у літературозна́встві** — метод наукового поцінування творів, обстоюваний класицистами, обґрунтований у трактаті «Мистецтво поетичне» Н. Буало (1674). Полягав у абсолютизуванні античної літератури та критичної рецепції, викладеної у «Поетиці» Арістотеля, «Науці поезії» Горація та ін., на основі раціоналістичної філософії Декарта, у тлумаченні розуму як універсальної категорії. Е. м. канонізував бінарність «доброго» та «поганого» смаку, «високого» та «низького» стилю, зумовлену, мовляв, апріорними законами мистецтва, явленими у законі «трьох єдностей», ієрархії жанрів тощо, хоч такі регламентації, розроблювані теоретиками (Й.-К. Готшед, В. Тредіаковський та ін.), подеколи порушувалися митцями (П. Корнель, Ж.-Б. Мольєр,

Ж. Расін, Ф. Прокопович), які творили за своїми, іманентними художній діяльності законами. В Україні принципи Е. м. відобразилися в деяких шкільних піїтиках, де досить відчутними були барокові тенденції, протилежні класицистичним. Е. м. з перебільшеним тлумаченням об'єктивізму у мистецтві та літературі, підкресленням міметичних принципів естетичної свідомості та її раціоналістичної природи виявився упередженим і необ'єктивним в осмисленні сутності того ж мистецтва, його історичного розвитку, тому справедливо піддавався критиці, здійсненій Й.-Г. Гердером, Г.-В.-Ф. Гегелем й особливо романтиками.

**Естети́чний сма́к** — здатність людини до миттєвої оцінки дійсності, творів мистецтва крізь призму естетичних категорій і власного досвіду. Е. с. спрямовується естетичним ідеалом людини та її потребами, виявляється в конкретних актах естетичного сприймання і часто супроводжується інтуїтивним осяянням. Людина з розвиненим, сформованим Е. с. здатна самостійно орієнтуватися в мінливому світі художньо-естетичних цінностей, помічаючи серед них зародки нових тенденцій і явищ. Е. с. об'єктивізується не тільки в смакових оцінках (гарно, чудово, неповторно, розкішно і т. п.), а й в актах вибору і відбору художніх творів, яким вона віддає перевагу в конкретній ситуації. Історія літературної критики, переосмислення й переоцінки художніх творів з плином часу — це значною мірою історія зміни естетичних смаків.

**Естети́чні катего́рії** — визначальні, найзагальніші ціннісні поняття, що виражають посутні характеристики сприйняття, переживання, пізнання та поцінування людиною явищ дійсності і мистецтва, творення нового одуховленого світу за законами краси. Е. к. дістали різне, часом відмінне тлумачення залежно від певної філософської концепції. Так, одні представники (І. Кант, Б. Кроче та ін.) розглядали їх як властивість свідомості, прояв незацікавленої діяльності, другі (Г.-В.-Ф. Гегель) — як стадії розвитку абсолютного духу, треті (В. Бєлінський, О. Добролюбов, марксисти) — з погляду утилітарних інтересів своїх теорій і т. п. Перші спроби формування загальних естетичних понять відбулися в античні часи, зокрема у натурфілософів, Платона, Арістотеля та ін., які визначили систему Е. к., що стала основою європейської естетичної свідомості, розкритої у працях мислителів Відродження, бароко, класицизму, Просвітництва, романтизму, реалізму, модернізму і т. д. На проблему естетичної дійсності звертали пильну увагу автори поетик XVII—XVIII ст., Г. Сковорода, Т. Шевченко, О. Потебня, М. Костомаров, І. Франко, Леся Українка, Д. Чижевський, М. Рильський, О. Довженко та ін. Одне з універсальних понять естетики — категорія прекрасного, що вказує на найвищий прояв доско-

налості людини, найістотнішу якість творчого життєдіяння за законами краси, одуховлення дійсності. З нею поєднана категорія величного, узмістовлена морально-етичними принципами та чеснотами (благородство, гуманізм, лицарство, порядність, вірність, сердечність). Категорія потворного — своєрідний антипод прекрасного та величного, своїм контрастуванням сприяє глибшому усвідомленню їх сенсу, широко вживалася у сміховій культурі, у творчості бароко, авангардизму тощо. Поряд з ними наявні категорії трагічного та комічного (див.: **Комічне; Трагічне**). Кожна з Е. к. має універсальне значення, акумулює в собі духотворчий чин, спонукає до творчості, до сприйняття мистецтва в його іманентних характеристиках.

**Естопсихолóгія** — напрям у літературознавстві, який виник у межах психологічної школи у 80-ті XIX ст. у Франції і ставив перед літературознавством вимогу пояснювати особливості літературного твору за відомими принципами естетики, а заразом вивчати особу автора та аналізувати суспільні умови, в яких виник літературний твір. Е. пов'язують з виходом у Парижі книги «Наукова критика» французького літературознавця й естетика Е. Еннекена (1888). Термін «Е.» Е. Еннекен вважав «некрасивим і незручним», а тому частіше користувався терміном «наукова критика». Однак після нього обидва терміни стали однаково вживаними. Вивчаючи історію літературознавчої думки, вчений дійшов висновку, що авторитетними представниками наукової критики були Ш. Сент-Бев (1804—69) та І. Тен (1828—93). Однак Е. Еннекен заперечував біографізм Ш. Сент-Бева, вважаючи, що душевну організацію письменника можна визначати, не вивчаючи біографії, а за допомогою естетичного аналізу твору. Критикував він також І. Тена, зокрема його теорію про вплив на митця раси, середовища і моменту, тому що такий вплив міг відбуватися і навпаки — художника на середовище. Власну позицію Е. Еннекен визначав так: «[...] Естопсихологія не має на меті визначати достоїнства твору і основні засоби його архітектоніки, тому що це завдання чистої естетики і літературної критики. Естонсихологія не має на меті вивчати твір мистецтва сам по собі, ні з погляду його змісту, ні цілей, ні побудови. Вона піклується лише про відношення його особливостей до психологічних, з одного, і до суспільних особливостей, з другого боку. Вона цікавиться твором мистецтва як символом, позначкою, викриттям душевної і суспільної організації». Е. окреслює три види аналізу: естетичний, психологічний та соціологічний. Кожен з них завершується науково-критичним синтезом. Естетичний аналіз передбачає вивчення естетичних почуттів і засобів, за допомогою яких ці почуття були викликані. Психологічний аналіз обсервує у художньому

творі відображення особливостей автора. Соціологічний аналіз висвітлює контакти між митцем і реципієнтами. Е. Еннекен виводив такий «закон»: «[...] твір має естетичну дію тільки на тих людей, душевні особливості яких втілені в його естетичних властивостях. Коротше кажучи: художній твір діє тільки на тих, чия душевна організація є хоч і нижчою, але аналогічною організації митця [...]». І. Франко певним чином сприйняв деякі положення теорії Е. Еннекена, хоч у його працях немає посилань на неї. Естетичний, психологічний та соціологічний аналіз застосовані у праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франка, деякі інші питання порушувалися у розвідках «Конечність реформи учення руської літератури по наших школах середніх», «План викладів історії літератури руської», написаних під час підготовки до габілітації у Львівському університеті, а також у статті «Метод й задача історії літератури».

**Есхатолóгія** *(грец. eschatos — останній, кінцевий і logos — слово, вчення)* — складова будь-якої релігії, що сягає корінням глибокої давнини. Есхатологічна література — літературні твори, написані під впливом вчення про кінець світу і потойбічне життя людини. Цікавим і характерним для давнього українського письменства є есхатологічний апокриф «Ходіння Богородиці по муках». Уже з XII ст. він увібрав елементи нашого побуту. Відомо на українському ґрунті щонайменше три редакції цього твору. Мотиви знайшли відображення у давньому українському письменстві, фольклорі, у І. Котляревського («Енеїда»), Т. Шевченка («Марія»), С. Руданського («Байки світовії»), І. Франка («Мойсей»), поезіях пізніх символістів, Юрія Клена, О. Стефановича, І. Драча та ін.

**Éтика** *(грец. ēthos — звичка, звичай)* — філософська наука про походження і сутність моралі, моральної свідомості людини. Е. систематизує, класифікує і пояснює норми і правила, які регулюють поведінку людини в суспільстві з урахуванням особистих, колективних і громадських інтересів. Термін «Е.» часто вживається для позначення моралі як сукупності моральних уявлень, якостей людини, тому в багатьох випадках слова «мораль» та «Е.» є синонімами. Однак мораль — явище духовного світу людини і форма суспільної свідомості, а Е. — наука про мораль, її теоретичне осмислення. Основні категорії Е. і поняття моральної свідомості: «добро», «зло», «честь», «гідність», «совість», «щастя» тощо. Е. — наука, з якою взаємодіє літературознавство, оскільки література безпосередньо відображає моральні якості суб'єктів художнього вираження. Проблема єдності, взаємодії краси і добра цікавила ще давніх мислителів, які ввели поняття калокагатії (благородної краси), згодом просвітителі досліджу-

вали взаємодію в мистецтві правди, добра і краси. Взаємодія етичного й естетичного в житті суспільства, окремої особи — вічна і складна проблема. Відомий афоризм А. Франса: «Естетика — це етика майбутнього». Літературознавці стикаються також з проблемою моральної відповідальності письменника, критика, моральної зорієнтованості власних літературно-критичних суджень тощо. Проблема Е. відображена в естетичній категорії величного.

**Етимологія** *(грец. etymologia, від etymon — справжнє значення слова і logos — слово, вчення)* — встановлення походження слова; науково-дослідна процедура розкриття походження й історії розвитку звукової форми та значення слова чи морфеми, а також результат цієї процедури; розділ історичного мовознавства, предметом вивчення якого є лексика з метою виявлення первісної будови та давніх значень слів однієї мови або групи (сім'ї) мов. Систематизовані результати Е. подаються в етимологічних словниках. Так, у другому томі «Етимологічного словника української мови» (1985) слово «жанр» розглядається як запозичення з французької мови; франц. *genre* — рід, вид, жанр, стиль, від лат. *genus* — рід, плем'я. Оскільки в Е. вивчається походження слів у їх зв'язку з позамовною дійсністю, суспільно-культурною діяльністю людини, простежується співвідношення споконвічного та запозиченого в лексиці певної мови, то етимологічні відомості використовуються при дослідженні історії культури, проблем етногенезу. Крім наукової, існує також народна Е., яка ґрунтується на зближенні та переосмисленні слів за їх зовнішньою подібністю і властива народній мові (діалектам). Явище, близьке до народної Е., може використовуватися в мові художньої літератури, в усній народній творчості. Наприклад, основою топонімічних та гідронімічних легенд, як правило, є саме народна Е., зокрема, у легенді про місто Гайсин розповідається про те, що мати, розшукуючи загиблого сина, не раз гукала: «Гей, сину!». Звідси, як стверджується в легенді, і походить назва поселення Гейсин, яка з часом перетворилася на Гайсин. Особливе значення для усвідомлення своєрідності поетичних образів має вчення О. Потебні про «внутрішню форму», в основі якої закладено принцип Е.

**Етнографізм** *(грец. ethnos — плем'я, народ і graphō — пишу)* — відображення в літературі і мистецтві національного традиційного побуту (житло, господарство, ремесла, одяг, їжа, родинне життя тощо), звичаїв, обрядів. Е. — органічний складник національного в мистецтві, і як етнічна константа має свої особливості в його історії. Суттєвою особливістю Е. в художній літературі є національна мова, словесний фольклор (у музиці — музичний, у танці — хореографічний) як виражальний матеріал (субстанція) цього виду мистецтва. Справ-

жнє мистецтво, а особливо художня література, не може бути позанаціональним, тому Е. як органічний складник національного розглядається в контексті національної культури з урахуванням специфічних особливостей творчої індивідуальності митця. Е. в художній літературі набув особливої ваги в період національного пробудження, появи творів народною мовою, що поступово набрала статусу літературної. Він яскраво виражений у літературах поневолених народів, оскільки, крім естетичних функцій, сприяв пробудженню національної свідомості, зближенню і консолідації вищих і нижчих станів нації, активізації визвольних прагнень. В українській літературі першої половини XIX ст. Е. мав ще й свої регіональні етапи розвитку, зумовлені тривалим розчленуванням України між Польщею, Росією та Австрією. Е. еволюціонував разом з розвитком художнього мислення письменників, способом художнього вираження, естетичними уподобаннями суспільності. Е. у другій половині XIX ст. функціонує вже в іншій художній структурі, ніж у добу раннього національного пробудження. Ще з іншим ідейно-художнім навантаженням він функціонує у творчості письменників нового типу мислення на межі XIX — XX ст. — М. Коцюбинського («Тіні забутих предків»), Лесі Українки («Лісова пісня», «Бояриня»), В. Винниченка та ін. Тут Е. служить не так предметно-реалістичному творенню образу, як філософській інтерпретації гуманістичної ідеї автора. Свої «координати» має Е. письменників другої половини XX ст. (У. Самчук, Б. Харчук, Гр. Тютюнник, Є. Гуцало, Вал. Шевчук та ін.). Характер Е. у мистецтві залежить не тільки від своєрідності культурно-історичної епохи, а й від особливостей творчої індивідуальності митця, його світогляду, естетичних уподобань. Наприклад, у передмові до седнівського видання «Кобзаря» Т. Шевченко з позиції свого соціально-національного радикалізму застерігав тодішніх українських письменників від того, щоб формальний, зовнішній, Е. не шкодив національно-визвольним прагненням українців. Формальний Е., без органічного зв'язку з ідейно-художнім змістом твору, критикували І. Франко, Іван Білик, М. Драгоманов, Б. Грінченко, О. Маковей та ін. В. Самійленко в сатиричній сцені «Драма без горілки» дотепно висміяв драморобів, які вульгарним Е. дискредитували українську драматургію і театр. Проблема Е. в історії української літератури ще чекає на окреме фундаментальне до-слідження.

**Етнолінгвістика** *(грец. ethnos — плем'я, народ і лат. lingua — мова)* — розділ мовознавства, який вивчає відношення між мовою та її носіями, взаємодію мовних та етнічних чинників у функціонуванні і розвитку мови. Е. виникла у США на основі дослідження безписемних мов як антропологічна

лінгвістика, згодом влилась у соціолінгвістику як один з її напрямів. Розвиток Е. відбувався під впливом ідеї американських учених Е. Сепіра і Б. Ворфа про взаємозв'язок між мовою та системою уявлень людини про світ, ментальністю народу, особливостями його культури. Виконуючи ідеологічне замовлення на нівеляцію національних відмінностей і створення «нової історичної спільності» російськомовного радянського народу, радянське мовознавство піддавало «критиці» Е. за визнання провідної ролі мови у духовному житті народу, поза якою він насправді — неможливий. Тому письменники, усвідомлюючи, за словами В. Сосюри, що *«мова — то душа народу, / Народ без мови — не народ»*, були постійними захисниками його прав на іманентне самоствердження у своєму слові як єдиної запоруки збереження своєї сутності.

**Етноні́міка** *(грец. ethnos — плем'я, народ і onyma — ім'я)* — розділ мовознавства (ономастики), який вивчає етноніми — назви родів, племен, народів, націй тощо з погляду їхнього походження, ментальності та функціонування. Етноніми походять від назв тотемів (ведмідь — тотем великоросів), особових імен (узбек від імені хана Узбека), географічних назв (поліщук — від Полісся, подоляк — від Поділля), населених пунктів (козаків називали черкасами — від міста Черкаси), звичаїв чи роду занять (бульбаші — назва білорусів, які вирощують картоплю) і т. п. Е. використовується у художній літературі:

> Не сотні вас, а міліони
> Полян, дулібів і древлян
> Гаврилич гнув во время оно *(Т. Шевченко).*

**Етнопсихолóгія** *(грец. ethnos — плем'я народ, psychē — душа і logos — слово, вчення)* — наука про психічні особливості, ментальність народу, властивості національного характеру. В Україні Е. започаткована працями М. Костомарова, В. Антоновича, І. Нечуя-Левицького, М. Драгоманова, М. Грушевського, розроблялася вченими націоцентричної орієнтації (Я. Ярема, І. Мірчук, О. Кульчицький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич, Г. Ващенко, В. Янів, Б. Стебельський, Г. Васькович та ін.). Для літературознавця Е. цікава тим, що у своїх дослідженнях широко використовує фольклор і художню літературу письменників різних епох як матеріал, в якому відображено риси українського менталітету. Узагальнюючи спостереження Е., В. Янів писав: «Українець — це інтровертивна людина з сильним відчуттям свого «я». [...] Заглиблений у собі і маючи відчуття гідності, він прямує до повалення всяких обмежень особистої свободи, в тому числі до нівеляції соціяльних перегород. Неохота коритися волі іншого йде так далеко, що комплементарне прямування до самовияву — нахил підпорядковуватися — в українця з природи слаборозвине-

ний. Ця остання властивість характеру ще більше поглибилася в результаті століть неволі, коли творчий спротив набирав прикмет чесноти». Під таким кутом зору він аналізував і твори Марка Вовчка, А. Свидницького, Б. Грінченка, В. Стефаника, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Симоненка. Він наголошував, що сердечність (кордоцентризм), релігійність, невойовничість є істотними рисами української ментальності, джерелами нашої християнської віри, і на цій підставі характеризував український виховний ідеал. До проблем Е. часто зверталися Д. Донцов, Ю. Липа, О. Ольжич. Вони наголошували на інших рисах національного характеру, бичували надмірну розчуленість українців, закликали формувати «боєвий інстинкт». На думку О. Ольжича, «войовничість в українській свідомості творить невід'ємну рису й одну з основ національного світогляду, яка давала народові місце і певність себе на своєму історичному шляху». Ширші дослідження Е. українського народу, зіставлення різних кутів зору, типологічний аналіз наявного матеріалу дають можливість відтворити складну структуру українського менталітету і його відображення в художній літературі за різних конкретно-історичних умов.

**Етю́д** *(франц. étude — вправи, вивчення)* — в малярстві, графіці, скульптурі — твір, що має на меті глибше освоєння митцем зображуваної натури. В літературі — невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру («Цвіт яблуні», «Невідомий» М. Коцюбинського, «Дорога» В. Стефаника, «Три зозулі з поклоном» Гр. Тютюнника та ін.). Поряд з поняттям «Е.» вживаються його термінологічні синоніми — «студія», «образок», «шкіц» (ескіз), що вказують на свідому незавершеність твору, на оте «ледь-ледь», що робить його привабливим. Е. використовується також у драматургії («Кам'яна душа» І. Франка) та, зважаючи на його ліричні характеристики, — в поезії: найактивніше до цього жанру звертається І. Драч.

# Є

**Єва́нгеліє** *(грец. euangelion — добра звістка)* — жанрове визначення перших чотирьох книг Нового Заповіту, який є продовженням Старого Заповіту, частиною Біблії. Тут викладено основи християнського віровчення, мовиться про життя, вчення і воскресіння Ісуса Христа, викладене у чотирьох версіях, авторами яких були Матвій, Марк, Лука та Іоанн. Ці тексти вважаються канонічними, визнані християнською церквою, на відміну від апокрифічних Є., котрих на-

раховується кілька десятків. Чотири канонічні Є. називають синоптичними, власне, зведеними. За жанровою природою вони сполучають у собі оповідь, учительну проповідь, цикл сентенцій-притч. У києворуську книжність Є. потрапило у старослов'янському перекладі, здійсненому з грецької мови Кирилом (Костянтином) та Мефодієм. Існує два типи Є. — тетраєвангеліє (четвероєвангеліє), де тексти євангелістів від Матвія до Іоанна розташовані у відповідній послідовності, на відміну від апракосних Є. Від XI—XIV ст. збереглося майже 150 тетраєвангелій, зокрема найдавніші, писані глаголицею, — Зографське та Маріїнське. З-поміж старослов'янських апракосних Є. відоме глаголичне Ассеманове, кирилична Савина книга, Остромирове Є. Перші тексти Є. з українсько-білоруським мовним колоритом з'являються у XVI ст., це передовсім Пересопницьке Є. (1556—61), перекладене Михайлом Василевичем та архімандритом Пересопницького монастиря Григорієм, здійснене у селі Двірці та місті Пересопниці на Волині. Близьке до цього рукописного Є. також Житомирське. Перші друковані Є. з'явилися наприкінці XVI ст., зокрема видання Василя Тяпинського-Омеляновича (1575—80), перекладене за польськомовною Біблією Симона Будного. Тетраєвангеліє ввійшло до складу Острозької Біблії (1581). Український переклад Святого Письма здійснювали у XIX ст. М. Мочульський, П. Куліш та ін., але перший текст у перекладі П. Куліша, І. Нечуя-Левицького та І. Пулюя з'явився друком 1903 у Відні. В Україні здавен існували також тлумачні Є., на основі яких постали учительні Є. — своєрідні збірники проповідей на євангелійні теми. Є. завжди правило за одне з невичерпних джерел світової і вітчизняної літератур.

**Єдність змісту і форми в художній літературі** — твердження аксіоматичного характеру, яке характеризує структуру, цілісність завершеного твору і водночас виступає принципом його аналізу, критерієм естетичної оцінки. Така поліфункціональність Є. з. і ф. зумовлюється тим, що категорії змісту і форми є загальнофілософськими, виражають взаємозалежність, діалектику будь-якого явища, процесу, предмета. В історії естетичної думки залишилося чимало праць про специфіку змісту і форми у різних видах мистецтва, передусім міметичної спрямованості (класицизм, реалізм тощо). Діалектику взаємодії змісту і форми докладно простежив ще Г.-В.-Ф. Гегель. Його ідеї поділяв В. Бєлінський, запроваджуючи їх у соціальну критику. Особливого поширення теорія Є. з. і ф. набула в період соціалістичного реалізму, маючи вигляд догматичного, внутрішньо невиразного канону, обов'язкового для письменників будь-яких стильових уподобань. Починаючи з праці «Зміст і форма у творах мистецтва» Ф. Калошина (1953), проблема Є. з. і ф. набула конкретизованого вигляду,

хоч у спостереженнях особливостей змісту і форми в різних видах мистецтва, родах і жанрах літератури далі загальноестетичних міркувань справа не просувалася. Польський естетик-феноменолог Р. Інгарден у низці праць 30—60-х показав їх незначну евристичну можливість на шляху перетворення літературознавства на точну науку. Структуралісти відмовилися від традиційного дуалізму змісто-форми і почали досліджувати структуру твору як висловлювання письменника. Свого часу Ю. Тинянов зауважив малу продуктивність формули «форма відповідає змістові». Згодом Ю. Лотман стверджував: «Дуалізм форми і змісту треба замінити поняттям ідеї, яка самореалізується в адекватній структурі і не існує поза цією структурою». Коли ж за традицією конкретизувати Є. з. і ф. в літературі, то до змісту потрапляє зображений предметний і духовний світ (тематика, проблематика, ідейний пафос твору), які у творчому процесі структуруються у фабулі, сюжеті, композиції, мовних конструкціях, використаних і створених письменником. Письменник, пишучи твір, йде начебто від змісту до форми, остаточно «шліфуючи» її. Читач, навпаки, сприймаючи систему знаків писемної мови, через розуміння лексико-синтаксичних конструкцій, відтворення в уяві описаного світу (речей, предметів, людей, їх станів) рухається від зовнішньої форми через всі рівні будови твору до осягнення змістового ядра твору — головної ідеї. Умовність такого поділу очевидна, тому й зрозуміла трудність аналізу твору в Є. з. і ф., як зрозумілі намагання структуралістів і постструктуралістів розробити інші процедури і поняття для проникнення у своєрідність і цілісність змісто-форми літературного твору, що виходить за межі міметичних принципів зображення. Показовим тут є досвід М. Бахтіна, який до мікроаналізу словесного мистецтва йшов від філософської естетики неоплатонізму, і практика Ю. Лотмана, М. Полякова, Б. Кормана, які, не відмовляючись загалом від теорії відображення дійсності в літературі, досліджували її як специфічну естетичну діяльність за допомогою методик, що спиралися на ідеї структуралізму, семіотики і частково психоаналізу.

**Єдинопочáток** — див.: **Анафора.**

**Є́дність чáсу, мíсця і дíї** — термін класицистичної драматургії, власне, закон «трьох єдностей», який вимагав від драматурга дотримання таких принципів: розгортання подій у п'єсах має відбуватися впродовж нетривалого часу — не більше однієї доби (єдність часу), зосереджуватися в одному місці (єдність місця), охоплювати єдиний драматичний конфлікт (єдність дії). Суворі вимоги Є. ч., м. і д. були сформульовані італійцем Л. Кастельветро (1570), котрий виходив з практики античного театру. Їх підтримав та узаконив Н. Буало у трактаті «Мистецтво поетичне»:

Одну подію в час єдиний розгорнім,
Єдине місце їй за тло узявши.

У Німеччині закон «трьох єдностей» розробляв І. Готшед, у Росії — О. Сумароков, в Україні, де досить сильними були барокові тенденції, він не прищепився, хоч до нього виявляв інтерес Ф. Прокопович, котрий припускав і відхилення від класицистичного канону. Деякі митці досить іронічно ставилися до такої регламентації мистецтва, яка деформує художню творчість (Лопе де Вега), або повністю заперечували її як безперспективну та догматичну (Г.-Е. Лессінг та ін., особливо романтики).

**Є́ресь** *(грец. hairesis — вибір)* — вчення, що суперечить панівним віровченням, не виходячи при цьому за межі *релігійного світогляду*; *відступ від загальноприйнятих* поглядів, правил, положень. В Україні виникають у XIV—XV ст. як наслідок пожвавлення культурних стосунків між південними слов'янами та Західною Європою. Вони впливали на розвиток української літератури, вносили нові мотиви: відхиляли християнські догмати, зовнішню обрядовість, виступали проти монастирів, на місце «божественного одкровення» прагнули поставити людський розум і знання. Виявом єретичних рухів в Україні є збірка з київського Михайлівського монастиря «Приточник» (1483), написана «Васком — писарем пана Миколая Радивиловича». Зміст її досить розмаїтий, свідчить про широту інтересів упорядника. Васко робить нотатки з багатьох книг — молитви, морально-дидактичні повчання, догматичні трактати, афоризми, індекс незаборонених і заборонених церквою книг, апокрифічний перелік імен ан*гелів. Із світської літератури* Васко використав енциклопедичний твір арабського походження «Арістотелеві врата, або Тайна тайних» та ін.

# Ж

**Жа́нр літерату́рно-худо́жньої кри́тики** — форма історично складених літературно-критичних виступів: проблемна стаття, оглядова стаття, *літературно-критичний нарис*, літературно-критична монографія, передмова чи післямова, рецензія, анкета, інтерв'ю, фейлетон, памфлет, есе, пародія, бібліографічна довідка тощо. Кожен із даних жанрів має внутрішню змістову структуру та відповідне завдання. Жанрова класифікація не знаходить єдиного критерію. Одні схиляються до уподібнення Ж. л.-х. к. з публіцистичними, інші розрізняють типологічні групи чи класифікують їх відповід-

но до структурно-композиційного співвідношення літературного явища та суспільної проблематики або розглядають їх за зовнішніми ознаками як «відкриті» та «закриті», ще інші — за жанротворчими чинниками літературно-художньої критики та її функціональною включеністю у жанрово-стильові тенденції тощо. Оскільки Ж. л.-х. к. не мають сталої визначеності, вони схильні до взаємного проникнення та синтезу. Найповніше специфіка цього літературно-критичного явища розкрита у студіях Ю. Бурляя (Основи літературно-художньої критики. — К., 1985), В. Брюховецького (Силове поле критики. — К., 1984) та ін. (див.: **Критика**).

**Жаргóн** *(франц. jargon, від галло-романськ. gargone — базікання)* — мова, перемішана довільно дібраними або перекрученими формами слів, якою, переважно усно, користуються окремі соціальні групи людей (злодії, картярі та ін.). Жаргонний характер притаманний також мовленню людей певного роду занять, професій, які фахову лексику і вислови переносять у побутову сферу, наприклад військові, спортсмени, студенти та ін. Жаргонне мовлення властиве переважно людям невисокої культури. Ним вони послуговуються ще й для того, щоб бути незрозумілими стороннім. Мову львівських вуличників XIX ст. І. Франко майстерно використав у своїх творах («Хлопська комісія», «Яндруси» та ін.). Його оповідання «Яндруси» починається таким жаргонним полілогом:

— Владку, Начку, куди вас чорти носять?
— Лізе один з другим, як лельом-полельом.
— Свинтухи! Кажуть, що о першій будуть на місці, а отсе вже швидко другу битимуть.
— Дати їм у карк по разу, нехай учаться додержувати слова.
— Споневіряти їм фронт.
— Закобзати їх попід щеблі.
— Заїхати їм між липки, щоб їм аж Войтко закапував!

Жаргонною лексикою і специфічними експресивними зворотами тут є: «яндруси» — хлопці, кишенькові злодії; «другу битимуть» — виб'є другу годину на ратуші; «дати їм у карк» — вдарити по шиї; «споневіряти їм фронт» — бити по обличчю; «закобзати їх попід щеблі» — стусонути попід ребра; «заїхати їм між липки, щоб їм аж Войтко закапував» — ударити межи очі. Характерні жаргонізми з мови бурсаків зустрічаються в романі «Люборацькі» А. Свидницького. У літературних творах Ж. нерідко функціонує як важливий засіб сатиричного творення образу (Возний у «Наталці Полтавці» І. Котляревського; Проня, Голохвастов у «За двома зайцями» М. Старицького та ін.). Комізм подібних персонажів ґрунтується на тому, що вони прагнуть наслідувати, копіювати канцелярський чи

салонний Ж. зросійщеного чи спольщеного привілейованого прошарку в Україні, намагаючись у такий спосіб підкреслити свою «вищість», «культурність», «образованість» у своєму середовищі. Використання Ж. повинно бути художньо виправданим у творі, вимагає від письменника чуття міри і художнього такту. В ін. випадках Ж. засмічує мову, формує у читача несмак. Ж. слід відрізняти від діалекту і суржику (змішування слів з різних мов), а також від сленгу (використання професіоналізмів у розмовній мові), хоч між ними є багато дотичного як у змісті, так і функціонально.

**Жа́рт** — 1) вислів, витівка, дотеп, комічна дія тощо, які викликають сміх і служать для розваги. Експресії словесного жарту нерідко сприяють римоване мовлення, діалог, каламбур, алогізми тощо:

— Ти що привіз?
— Лій.
— Трохи постій.
— А ти що?
— Мед.
— Ставай наперед.
— А ти що привіз?
— Горілку!
— Берись за мірку! *(фольклорна сценка «У млині» );*

2) невеликий комічний літературний твір, переважно п'єса, гумористичного чи сатиричного змісту. Жанрове визначення таких творів часто дають самі автори, наприклад у В. Самійленка: «Драма без горілки (Жарт в одній дії)», «Химерний батько (Жарт у двох діях)».

**Жартівли́ві пісні́** — фольклорні і літературні пісенні твори гумористичного чи сатиричного змісту. Зустрічаються в усіх видах української фольклорної лірики — від календарно-обрядової до історичної і танцювальної, але найбільше у родинно-побутовій і пісенних мініатюрах (коломийки, частівки). Ж. п. своїм змістом охоплюють усі сфери життя — родинного і громадського, відзначаються яскравою і розмаїтою поетикою, наставленою на комічний ефект через форму викладу (діалогічно-монологічну, антитезу), через використання прийомів: зображення від супротивного, іронічна самопохвала, гіпербола, літота тощо. Ж. п. є виявом винятково багатої, витвореної тисячоліттями сміхової культури українців, яка живила репертуар скоморохів, мандрівних студентів, творчість багатьох письменників, серед них — інтерпретатора народного гумору С. Руданського. Політичні режими в Україні заганяли гумористично-сатиричні пісні на громадські теми у підпілля. За більшовицького режиму тематику Ж. п. було обмежено майже виключно родинно-побутовою сферою, в такому діапазоні і видавались їх збірники. Тому збирання, видання і

дослідження Ж. п. на громадські теми є актуальною проблемою сучасної фольклористики.

**Жéсти** *(франц. geste, букв. — чин)* — французький героїчний епос, цикли поем на історичні сюжети (збереглося до 90), створювані на межі XI—XII ст. В основі Ж. — фольклор раннього періоду та літературні твори, оброблені мандрівними музиками-жонглерами. Цикли об'єднувалися легендарним центральним персонажем — Карлом Великим як виразником державотворчості («Пісня про Роланда»), почасти Гільйомом Д'Оранжем («Жести Гарена де Монглана») та ін. Водночас Ж. різнилися жанровим розмаїттям — від героїчних епопей до поем побутового та комічного ґатунку.

**Живá газéта** — читання з естради або імпровізованої сцени літературних творів: поезій, новел, гуморесок, фейлетонів, статей на актуальні теми тощо. Поширювалась у першій половині 20-х XX ст. «гартівцями», авангардистами, «плужанами» та ін.

**«Живé слóво»** — громадсько-політичний та літературний журнал, що видавався у Львові (березень-серпень 1939) за редакцією П. Костюка. Крім позалітературних матеріалів, тут друкувалися поетичні твори Ю. Бундзяка, Ф. Нефелія, Г. Никоровича; прозові твори (Д. Корбутяк); переклади (з Дж. Лондона); літературно-критичні статті М. Возняка про І. Франка, С. Смаль-Стоцького про М. Драгоманова; матеріали про В. Стефаника, М. Павлика та ін.

**Живóпис (маля́рство) і літератýра.** Проблема порівняльного аналізу Ж. і л. з метою увиразнення специфіки кожного з цих видів мистецтва, дослідження взаємовпливу має тривалу історію, починаючи з античності, особливо активно розроблялася в епохи Ренесансу і Просвітництва. Відомий афоризм «поезія — сліпий живопис, живопис — німа поезія» робив акцент на подібності Ж. і л. у відтворенні конкретно-чуттєвого, пластичного багатства світу. Така позиція призводила до надмірної описовості в художній літературі, проти чого виступав Г.-Е. Лессінг у трактаті «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» (1766). Він різко розмежував сфери дійсності, які переважно й найадекватніше відтворюються обома видами мистецтва: простір — сфера дії живопису, час — сфера діяння літератури. І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898) виходив з того, що і живопис, і література можуть змальовувати просторово-часові виміри дійсності, але матеріал живопису (фарби, лінії) і матеріал літератури (мова з її лексико-синтаксичними і фонетико-фонематичними особливостями) та спосіб сприймання творів живопису (візуальний контакт) і літератури (читання тексту, яке активізує уяву) зумовлюють специфіку й перевагу кожного з них. «Маляр дає нам враження кольорів, поет викликає тільки спомини кольо-

рів, маляр апелює безпосередньо до змислу (тобто до органу чуття — зору. — Авт.), поет до уяви», — в цьому І. Франко бачив першу відмінність між Ж. і л. Друга відмінність пов'язана з асоціативністю мислення, яка відбивається в мові, за допомогою чого письменник проникає в глибини духовного світу людини, у сферу інтелектуально-емоційного життя. Отже, «живописання» словом, яке володіє полісемією і ритмомелодикою, милозвучністю, має свої межі і можливості (див.: **Інтер'єр; Пейзаж; Портрет у літературі**) в епосі, драматургії та ліриці. Звідси випливає проблема ілюстрування художніх текстів взагалі, специфіки ілюстрації в епосі, в ліричній поезії зокрема, а також дидактична проблема міри використання унаочнення в процесі вивчення художньої літератури.

**«Житé і слóво»** — літературно-художній та громадсько-політичний часопис, що виходив у Львові (1894—97) за редакцією І. Франка, спочатку раз на два місяці, а з липня 1896 — щомісяця, перетворившись із «Вісника літератури, історії і фольклору» на осердя громадського життя Галичини. Мав розділи: «Белетристика», «Статті наукові та етнографічні», «Критика і бібліографія», «Хроніка». Авторський колектив складався з І. Франка (цикл поезій «Зів'яле листя», повісті «Основи суспільства», «Для домашнього огнища», драми «Сон Святослава», «Кам'яна душа» та ін.), Лесі Українки, П. Грабовського, О. Маковея, які друкували тут свої поетичні добірки та поеми, М. Коцюбинського («Посол від чорного царя») та ін. Досить часто з'являлися тут переклади (з К. Рилєєва, І. Тургенєва, Софокла, Фірдоусі, В. Гюго та ін.). Особливе місце відводилося літературно-критичним студіям («М. Шашкевич і галицько-руська література» І. Франка, «Літературні стремління галицьких русинів від 1772 до 1872 рр.» О. Терлецького тощо), епістолярній спадщині М. Драгоманова, С. Руданського, М. Шашкевича та ін. Публікувалися фольклорні праці І. Франка, Л. Василевського, В. Гнатюка, Лесі Українки, М. Павлика. Друкувалися статті про національний та соціалістичний рухи, про громадсько-політичне життя в Україні. Постійно сторінки рясніли рецензіями, з якими виступали М. Драгоманов, І. Франко, А. Кримський, В. Щурат, П. Грабовський.

**Житíйна літератýра** — життєписи знаменитих єпископів, патріархів, монахів, світських осіб, канонізованих християнською церквою; літературний жанр, що відрізняється від просто біографії релігійною спрямованістю. Агіограф ставить за мету дати взірець подвижництва. Епоха розквіту цього жанру — у візантійській літературі VIII—XI ст. Саме у цей період він сформувався, набув літературного оформлення, виробив свою поетику. Ж. л. — християнська література

(антична література такого жанру не знала). «Правильному житію» була властива розповідь від третьої особи, інколи допускалися відступи: звернення автора до читача, похвали від автора святому. У композиційному відношенні були обов'язкові три частини: вступ, власне житіє, висновки. У вступі автор просить вибачення у читача за невміння писати. У заключній частині — похвала святому як своєрідна ода у прозі. Це одна з найвідповідальніших частин у творі, бо вимагала від автора великого літературного хисту, доброго знання риторики. Житіє — біографія святого від народження і до смерті: народження від благочестивих батьків, раннє чернецтво, аскетичні подвиги, чудеса, що їх творять мощі. За житійним каноном вимагалося також і введення негативного героя. Він протиставляється святому як антитеза. У Київській Русі житія як жанр утверджуються з прийняттям християнства. Умовно, враховуючи походження, житія можна розмежувати на перекладні й оригінальні. Перекладні (з грецької) побутували у збірниках — «Четьї-Мінеї» (мінейні), «Прологи» (проложні), Патерики Синайський, Скитський, Єрусалимський (патерикові). З оригінальних збереглися «Житія Бориса і Гліба», «Житіє Феодосія Печерського», «Житіє Антонія Печерського», написані переважно наприкінці XI — на початку XII ст. В окрему групу виділяються т. зв. княжі житія (про Бориса і Гліба, Ольгу, Володимира), які за сюжетними особливостями, зображенням героїв наближаються до історичної повісті. На початку XIII ст. укладено Києво-Печерський патерик. До нього ввійшли твори на сюжети з реальної та легендарної історії Києво-Печерського монастиря, про його засновників Антонія і Феодосія, ченців, а також послання єпископа Володимирського і Суздальського Симона та печерського ченця Полікарпа. На початку XV ст. житійна проза удосконалюється, в ній розвивається стиль «плетіння словес» (емоційно-експресивний), посилюється психологізм розповіді. З XVI ст. починають створювати «Четьї-Мінеї», до яких входять заново перероблені майже всі перекладні та оригінальні житія. У 1683—1705 вийшли друком 4-томні «Четьї-Мінеї» Дмитра Туптала. Мотиви, сюжети, образи Ж. л. використовували письменники-полемісти, автори літописів, хронік XVII—XVIII ст.: Лазар Баранович, Кирило Транквіліон-Ставровецький, Іоаникій Галятовський, Антоній Радивиловський, а також Г. Сковорода, Т. Шевченко.

**«Життя́ і мисте́цтво»** — літературно-мистецький місячник, виходив у Львові 1920. Редколегія: Ф. Федорців, С. Чарнецький, М. Голубець, М. Струтинський. Відповідальний редактор — М. Струтинський. Мав розділи: «Поезія», «Оповідання, новели, нариси, драми», «Мистецтво, критика, наука», «Статті на громадсько-культурний світ», «Літерату-

ра». Репрезентував новітні течії в галузі літератури і мистецтва, як оригінальне, так і перекладне письменство. У журналі виступили з новими поетичними творами П. Карманський («Час понизити лет», «Ти тямиш», «Даю часові дань»), О. Луцький («Яблінковий сад», «Старі пісні»), М. Рудницький (до двадцяти віршів), В. Щурат, М. Філянський, Степан Терен. Прозові твори (новели, нариси, поезії в прозі) опублікували О. Маковей («Тиха година», «Мертве місто»), М. Яцків («Чотки»), К. Поліщук («На волі», «Отаманша Соколовська»), М. Рудницький («Оксамитні очі», «Притаєний гумор» та ін.). На теми з історії літератури в журналі виступили М. Возняк, К. Поліщук (під псевдонімом К. Лаврінович), М. С. (криптонім М. Струтинського), А. Хомик, В. Дорошенко та ін. Під псевдонімом Б. Данчицький статті на теми літератури друкував Ф. Федорців. Часопис подавав чимало творів зарубіжних авторів (П. Альтенберга, О. Вальда, О. Ширера, В. Гаршина та ін.) в перекладах О. Луцького, М. Яцківа, М. Голубця. Опубліковано чимало репродукцій картин художників М. Анастазієвського, М. Жука, М. Бурячка, Л. Геца, С. Васильківського. Заставки готував Г. Колцуняк.

**«Життя й революція»** — щомісячний журнал (1925—34). Виходив у Києві спочатку як «журнал громадського життя, літератури й науки». У перших п'яти номерах за 1925 переважали статті економічного та політичного характеру. Далі журнал стає літературно-мистецьким, громадсько-політичним, науково-популярним місячником. Центральне місце посідали розділи літератури, культури, мистецтва тощо. Редакційна колегія часто змінювалася. У її складі працювали: Б. Червоний, Ол. Дорошкевич, М. Граціанський, Є. Черняк, М. Баран, М. Терещенко, І. Лакиза, М. Бажан, О. Камишан, С. Щупак, І. Димерець, М. Золотарьов, І. Ле, Г. Ткаченко, А. Янковський, А. Абчук, Я. Савченко, Гео Шкурупій, Ф. Якубовський, П. Колесник, І. Гуревич. Вважався позагруповим, тому на його сторінках друкувалися автори з різних літературних об'єднань, спілок, груп — «неокласики» (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Драй-Хмара та ін.), «ланківці» (Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник, Т. Осьмачка та ін.), «вусппівці» (С. Щупак, І. Лакиза та ін.) тощо. Надавав слово письменникам старшого покоління (С. Васильченко, М. Вороний та ін.) і молодим (Марко Вороний, І. Багряний, М. Бажан, В. Мисик, І. Муратов та ін.). Щономера друкувалися поезії В. Сосюри, Д. Фальківського, Є. Плужника, Гео Шкурупія, Г. Косяченка, О. Влизька, В. Поліщука та ін. Постійними авторами «Ж. й р.» були: Б. Антоненко-Давидович (роман «Смерть», оповідання «Де когут співає на три держави»), В. Підмогильний («Невеличка драма» та ін.), Г. Косинка («Циркуль»), О. Слісаренко, Ю. Яновський, М. Ів-

ченко та ін. Вагомими і цікавими були такі історико-публіцистичні публікації, як матеріали до 60-річчя М. Грушевського (№ 10; 1926). А № 5 за 1926 майже цілком присвячений пам'яті І. Франка, де вміщено до десятка статей та розвідок про його творчість, серед них — «Життєва путь Івана Франка» А. Музички, «Франко-поет» П. Филиповича, «Літературно-критичні погляди І. Франка в 1890—1900 роках» К. Довганя, «Франко в Одесі в 1909 р.» А. Ніковського, «Ів. Франко й Леся Українка» М. Драй-Хмари та ін. Літературознавчі розвідки, статті з теорії літератури, рецензії друкували М. Зеров («Квітка й пізніша українська проза»), Б. Якубський («Поетична творчість Миколи Вороного», «Юрій Яновський та його «Майстер корабля»), В. Гадзінський («Гнат Михайличенко»), а також І. Айзеншток, Ю. Меженко, Г. Майфет, А. Лейтес, Ф. Якубовський, Ол. Дорошкевич, Б. Коваленко, С. Родзевич, А. Ніковський та ін. У 20-ті XX ст. був досить яскравим явищем і, наскільки дозволяли умови ідеологічного тиску, намагався тримати незалежну позицію, хоч на початку 30-х XX ст. редакційна колегія, вкотре вже змінена партійним керівництвом, змушена була визнавати свої «помилки», друкувати вульгарно-соціологічні матеріали. У 1932 став органом Федерації радянських письменників України, у 1933 — місячником оргкомітету Всеукраїнської спілки радянських письменників. У 1934 «Ж. і р.» було закрито.

**Життя́ літерату́рне** — сукупність суспільних явищ, що зумовлюють певну літературну епоху. Ж. л. охоплює всі суспільні інституції літературної епохи, котрі є підґрунтям творчої діяльності й спілкування письменників, критиків, видавців, читачів. Ж. л. визначає рівень літературної культури епохи, панівні в даному середовищі смаки, уподобання, вартості, суспільне становище письменника, підтримку його з боку суспільних організацій, приватних осіб (меценатство, спонсорство, урядові літературні нагороди і т. д.). Ж. л. активізує діяльність інституцій, що є посередниками між письменником і читачем (бібліотеки, видавництва, книжковий бізнес, літературна критика), а також функціонування осередків формування художніх ідей (літературні журнали, літературні салони, літературні кав'ярні тощо). Зі зміною літературної епохи одні інституції стають більш впливовими в організації та підтримці Ж. л., інші втрачають свою актуальність, з'являються нові, змінюється характер суспільних інституцій, що визначають Ж. л. Якщо для Ж. л. Франції XVII—XVIII ст. впливовим був літературний салон, то для Ж. л. Франції XIX ст. важливим стає літературний журнал. Поява перших періодичних видань у Харкові на початку XIX ст. («Харьковский еженедельник», з 1812; «Харьковский демокрит», з 1816; «Украинский вестник», з 1816 та ін.), а також

видання літературних альманахів і збірників у 30-х XX ст. («Украинский альманах», 1831; «Утренняя звезда», 1833; «Запорожская старина», 1833—38 та ін.), на сторінках яких вперше з'явилася нова українська літературна мова, стала одним із важливих чинників культурного відродження в Україні. Деякі інституції для Ж. л. мають тривале або й неперехідне значення. Літературна кав'ярня, що була осередком функціонування Ж. л. у XVII ст., не втратила свого значення на зламі XIX—XX ст. («Молода муза») і наприкінці XX ст. (див.: ***Літературний період***).

**«Жіно́ча до́ля»** — громадсько-літературний ілюстрований щомісячник, що виходив у Коломиї 1925—39 за редакцією Олени Кисілевської. Крім інформації загальнополітичного та громадського життя, друкував твори українських класиків (Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, С. Руданського, Уляни Кравченко та ін.) та сучасників (Марійки Підгірянки, П. Тичини, Остапа Вишні, Олени Журливої та ін.). Ірина Вільде, працюючи в «Ж. д.», опублікувала повість «Вікна навстіж» (1934), ряд новел, статей. Журнал знайомив з перекладами творів П. Джонсона, К. Гамсуна, Ю. Ахо. Мав додатки «Світ молоді» (1932—39) та «Жіноча воля» (1939).

**Жіно́ча ри́ма** — див.: **Парокситонна рима.**

**«Жіно́чий го́лос»** — громадсько-культурний ілюстрований щомісячник, орган «українських працюючих жінок». Виходив у Львові 1931—39. Ставив своїм завданням консолідувати різні верстви жіноцтва, розширювати їхній кругозір, стимулювати до громадської діяльності. Прагнув досягти цієї мети друкуванням відповідних публіцистичних статей, художніх творів, хронікальних матеріалів. У жанрі публіцистики активно виступала Іванна Блажкевич та ін. Місячник пропагував творчість Лесі Українки, Ольги Кобилянської, В. Стефаника, Марійки Підгірянки (псевдонім Марії Домбровської) та ін., містив чимало патріотичних ліричних віршів О. Чернової («Ранок», «Мати»). «Ж. г.» кількома статтями, фотографіями з похорону відгукнувся на смерть В. Стефаника. Чимало місця відводилося господарським порадам, культурно-освітнім справам села, діяльності просвітніх гуртків, кооперативів. Був розрахований на широкі читацькі кола.

**Жовні́рські пісні́** — народні пісні суспільно-побутового циклу про вояцьке життя примусово рекрутованих українців до царського та цісарського військ. Слово «жовнір», «жовняр» прийшло в Україну через Польщу із середньовічної Європи, де наймані вояки за службу отримували плату — «жолд». З кінця XVIII ст., після ліквідації козацького війська в Україні та у зв'язку з поділом Польщі й окупацією Австрією Галичини, Буковини, Закарпаття, на українців «звалилася» рекрутчина та солдатчина. Хоч у XX ст. рекрутчина була вже замінена загальною військовою повинністю, стано-

вище українця-вояка не змінилося, а тому традиційні Ж. п. не тільки не вийшли з ужитку, а й поповнювалися новотворами («Ой війна, війна світова»). Зміст Ж. п. реалістичний. Їх головні мотиви: примусова присяга («А в неділю пораненько»), плач матері («Та поза садом-виноградом доріжка лежала»), родини, молодої дружини з діточками, розпука новобранця від розлуки з рідною стороною, туга за рідним домом («Понад чорне море літали ворони»), важке життя в казармі, писання листів, участь у битвах, смерть на чужині («Чорна рілля заорна, а гей, гей!») та ін. Є й любовні мотиви: смерть дівчини з жалю за милим («Ой ци будеш, моя мила, та за мною тужити»), прохання вояка про відпустку, його спізнення до казарми тощо. Записи Ж. п. були зроблені вже у першій половині XIX ст. З. Доленгою-Ходавським, М. Максимовичем, Я. Головацьким, М. Костомаровим та ін., але найбільше їх занотовано у другій половині XIX ст. Окремий рукописний збірник Ж. п. залишив О. Маковей «Руські (українські) вояцькі пісні в Австрії». Мотиви Ж. п. знайшли відображення у творах Т. Шевченка, Ю. Федьковича, Ольги Кобилянської, В. Стефаника та ін. Оригінальну збірку уклав і сам проілюстрував Б. Лепкий (Тим, що полягли 1914—1915. — Відень, 1916). Найбільш повне видання Ж. п. вийшло 13-ою книжкою серії «Українська народна творчість»: Рекрутські та солдатські пісні. — К., 1974.

**«Жовтень»** — літературне угруповання (1924—26), засноване у Києві на базі «Асоціації комункульту». «Ж.» свою платформу, що полягала у розбудові «пролетарської» культури, літератури та мистецтва, виявилася суголосною маніфестам авангардистів, «Гарту» та «Плугу» (дарма що представники «Ж.» їх критикували) продекларував у газеті «Пролетарська правда» (1925). До складу «Ж.» входили В. Десняк, І. Ле, Я. Савченко, Ф. Якубовський, М. Терещенко, Ю. Яновський, В. Ярошенко та ін. Після розпаду «Ж.» більшість його членів перейшла до ВАПЛІТЕ, незначна частина — до ВУСППу.

**«Жовтень»** — літературно-мистецький збірник, що з'явився у Харкові 1921. Відкривався програмовою статтею «Наш Універсал», підписаною М. Хвильовим, В. Сосюрою та М. Йогансеном, в якій обґрунтовувалася позиція «пролетарських митців українських», несумісна з «футуристичними безмайбутниками» та «неокласиками». Публікувалися поетичні твори В. Сосюри («Роздули ми горно», «1917 рік»), М. Хвильового («За обрієм зима», «В електричний вік»), М. Йогансена («Жовтень», «Комуна»), В. Поліщука («Жовтень»), оповідання «Пасіка» В. Підмогильного, п'єса «Веселий хам» Я. Мамонтова, літературно-критичні статті С. Пилипенка, В. Коряка, М. Йогансена, М. Тростянецького (М. Хвильового).

**«Жовтне́ве ко́ло»** — літературна група українських письменників-емігрантів лівої орієнтації, яка виникла в Празі в середині 20-х XX ст. До неї входили А. Павлюк, В. Хмелюк, С. Масляк та ін. Мала зв'язки з лівими авангардистськими течіями в чеській літературі.

**Жонгле́ри** *(франц. jongleur, від лат. joculator — жартівник)* — мандрівні лицедії, співаки та музики, виконавці героїчних жестів у середньовічній Франції (X—XIII ст.), як шпільмани у Німеччині або скоморохи у Київській Русі, переслідувалися церквою. Нині слово «Ж.» змінило свій зміст, воно означає артистів цирку, які водночас підкидають і спритно ловлять кілька предметів.

**Журна́л** *(франц. journal — газета)*, або **Часо́пис**, — друковане періодичне видання, один із засобів масової інформації, що впливає на громадську думку і формує її. Містять статті або реферати з різних суспільно-політичних, наукових, виробничих та ін. питань, літературні, публіцистичні твори, ілюстрації, фотоматеріали, репродукції, листи дописувачів. Розрізняють за періодичністю (тижневик, двотижневик, місячник, квартальник), змістом (громадсько-політичний, літературно-художній, науковий, науково-популярний, технічний, інформаційний, реферативний, бібліографічний, сатиричний, спортивний, фаховий — історичний, медичний, хімічний, фізичний, математичний та ін.), читацьким призначенням (жіночий, дитячий, чоловічий, молодіжний). Перші Ж. в Україні з'явилися у Харкові на початку XIX ст. — «Харьковский демокрит» (1816) та «Украинский вестник» (1816—19). Вагому роль у розвитку української літератури відігравали такі Ж., як «Основа», «Киевская старина», «Життє і слово», «Літературно-науковий вісник», «Українська хата», «Червоний шлях» та ін. Нині твори української класики та сучасних письменників друкуються на сторінках Ж. «Сучасність», «Дзвін», «Березіль», «Вітчизна», «Дніпро», «Київ», «Авжеж» та ін.

# З

**«З вели́кого ча́су»** — військовий ілюстрований літературно-науковий збірник. Вийшов 1916 у Львові коштом товариства «Просвіта» разом з календарем цього ж товариства, охоплював поетичні, прозові твори та літературно-критичні й публіцистичні статті, спогади. Тут вперше надруковано низку віршів І. Франка («Царські слова», «Три скирти», «Будьмо», «А ми з чим»), О. Маковея («Стрілецький марш», «Похід», «Воля», «Жовняр за плугом»), цикл творів Б. Лепкого,

В. Масляка, у яких знайшли художнє відображення трагічні події Першої світової війни, передано трагізм ситуації українського населення Галичини, патріотичні поривання січових стрільців. Перипетії воєнних подій, переживання українських вояків на австрійсько-російському фронті передано в оповіданні «Патруля» О. Маковея, в новелі «Краян» січового стрільця І. Ткачука, у нарисах «Бажання російського офіцера» А. Б-ка (криптонім А. Баб'юка), «Асвабадітєлі» В. Михайленка, «Шляхом стрілецької слави» Р. Заклинського, у публіцистичних статтях О. Барвінського, О. Назарука, І. Чепіги, Є. Олесницького, І. Партики, К. Студинського та ін. Під криптонімами «С. О-вич» та «С. О.» передруковано з періодичної преси статті С. Єфремова про письменника А. Богдановича та громадсько-культурного діяча О. Бородая (рубрика «Народний пом'янник»). Надруковано спогади Л. Цегельського про поїздку представників «Союзу визволення України» до Болгарії і Туреччини, інформацію про відкриття пам'ятника Т. Шевченкові у м. Винники. Містив багато фотографій, репродукцій з картин художників.

**«З невóлі»** — літературний збірник, виданий видавництвом «Допомога» у Петербурзі 1908 (на обкладинці зазначено м. Вологда — місце формування збірника). Мав на меті підтримати українських в'язнів царських тюрем. Відкривався трьома епіграфами з поезії Т. Шевченка. До збірника увійшли вірші, поеми, оповідання письменників, які були на волі і які сиділи по тюрмах: Лесі Українки, Олександра Олеся, А. Кримського, М. Чернявського, С. Черкасенка, М. Коцюбинського, І. Липи, А. Кащенка, І. Огієнка, Г. Ясинського, Надії Кибальчич та ін. Незважаючи на те що збірник готувався в умовах політичних репресій проти діячів української культури, цензурних утисків художнього слова, до нього потрапило чимало політично гострих творів, пройнятих волелюбними настроями, любов'ю до України («На чужині» О. Коваленка, «Товаришам» М. Тенянка, тюремна лірика П. Шелеста (псевдонім І. Липи), З. Ткаченка («Невольник»), Н. Онацького («Ворогам»), П. Капельгородського («Пісня засланців», «Не стріляй!»), Ю. Будяка («Борцям життя») та ін. У збірці вміщені твори О. Пушкіна («В Сибір», переклад О. Коваленка), М. Горького («Пісня про Сокола», переклад К. Максименка). Окремі вірші, як свідчать підписи під ними та їх зміст, написані в тюрмі («Згадка з минулого» М. Шаповалова та ін.). Важливі факти з історії підготовки до друку розкривають листи Лесі Українки до О. Луцького, де поетеса говорить, що до збірника «на користь українських засланців» її попросили збирати в Україні матеріали. До антології «З н.» вона, зокрема, переслала вірші О. Луцького.

**«З потóку життя́»** — літературно-художній альманах, упорядкований М. Коцюбинським та М. Чернявським. Ви-

йшов 1905 в Херсоні. М. Коцюбинський у листі до Панаса Мирного від 10 лютого 1903 писав про задум упорядників: «Маємо на меті видати літературний збірник (поезії, новели, повісті, драматичні твори), в якому хотілось би помістити нові, ніде не друковані твори переважно із життя сучасної інтелігенції, а також на теми соціальні, психологічні, історичні і ін.». З нагоди підготовки рукопису до друку журнал «ЛНВ» опублікував статтю «Новий український альманах» (1903) разом із вищезгаданим листом М. Коцюбинського. На заклик упорядників відгукнулося чимало відомих письменників, які подали для публікації свої твори: І. Франко («Стріли»), Леся Українка («Було се за часів святої Германдади»), М. Вороний, Б. Грінченко (поезії), Панас Мирний (переклади з Г. Гейне), І. Нечуй-Левицький («Гастролі»), Ольга Кобилянська («Ідеї») та ін. Поставлену мету — «дати імпульс нашим письменникам оброблювати теми з життя інших верств суспільності, але й видати нові не друковані праці» — редакція певною мірою осягнула. Розширювало тематичні обрії української літератури, поглиблювало новаторські тенденції її розвитку. М. Коцюбинський виступив у альманасі з поезіями в прозі «З глибини», М. Чернявський опублікував низку лірично-психологічних малюнків («Низова течія», «Легенда сокола»). Цілий рік «опробувала» царська цензура, яка «тяжко покалічила його» (М. Коцюбинський); багато творів заборонили друкувати (новелу «До п'ятого коліна» І. Липи, оповідання «Пенсія» М. Левицького, «Одне слово» Лесі Українки, деякі вірші М. Старицького та ін.). Хоч альманах після втручання цензури вийшов збіднений, він все ж свідчив про художній поступ української літератури.

**«За красо́ю»** — літературний альманах, виданий на честь Ольги Кобилянської, упорядкований О. Луцьким (Чернівці, 1905). Мав модерністський характер, хоч у ньому, крім творів символістів (Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський, О. Луцький, С. Чарнецький), неоромантиків (Леся Українка), імпресіоністів (М. Коцюбинський), друкувалися твори реалістів (І. Франко, Уляна Кравченко та ін.). Були публікації Катрі Гриневичевої, І. Липи, М. Вороного, М. Чернявського, Г. Хоткевича та ін.

**«За ма́рксо-ле́нінську кри́тику»** — критично-літературний журнал, що виходив у Харкові (1932—34) замість свого попередника — часопису «Критика» як видання ДВОУ за редакцією В. Коряка. З 1934 і впродовж 1935 — орган СРПУ (редактор С. Щупак). Публікував нариси про творчість М. Коцюбинського, П. Грабовського, А. Головка, П. Панча, І. Микитенка та ін., рецензії на твори П. Тичини, Ю. Яновського, О. Влизька, Ю. Смолича та ін., здебільшого перейняті вульгарно-соціологічним пафосом, кон'юнктурною тенденційністю,

нехтуванням специфікою творчої діяльності та національної своєрідності української літератури. Був засобом сумнозвісної «політики компартії у галузі художньої літератури та мистецтва». У 1935—40 виходив під назвою «Літературна критика» за редакцією С. Щупака, А. Головка, І. Стебуна.

**«За стó лíт»** — збірники матеріалів з громадського та літературного життя в Україні XIX — початку XX ст., що видавалися у Києві Комісією новітньої історії ВУАН (1927—30) за редакцією М. Грушевського. Тут містилися ґрунтовні наукові розвідки про творчість українських письменників, починаючи від І. Котляревського, Т. Шевченка, написані І. Житецьким, М. Возняком, К. Студинським, О. Дорошкевичем та ін.

**Заангажóвана літератýра** *(франц. littérature engagée, від engager — запрошувати, наймати)* — література, перейнята пафосом суспільно-політичної, громадянської чи національної проблематики. З. л. — прояв соціальної відповідальності митця за результати своєї творчості. Ідею заангажованості особи в суспільстві висунули персоналісти ще в 20—30-ті XX ст., щодо художньої літератури її застосували екзистенціалісти після Другої світової війни (зокрема, Ж.-П. Сартр). На основі об'єктивної зумовленості літератури суспільним життям постала т. зв. ленінська теорія партійності літератури, яка в умовах тоталітарного суспільства практично перетворилася на заангажованість, приводячи до фальсифікації життя, до продукування творів за заздалегідь сконструйованими нормами, канонами (метод соціалістичного реалізму). Виникла розбіжність між теорією і художньою практикою, яка або не відповідала теорії і тому критикувалася, або, відповідаючи теорії, не давала естетичних цінностей. Концепція З. л. не передбачала підпорядкованості літератури певній партії чи зв'язку з якоюсь однією ідеологією. Йшлося про те, щоб письменник відчував свою причетність до світу, свою частку відповідальності за його долю. Така концепція не пов'язувала художню літературу з жодним літературним напрямом чи стильовою течією, принаймні не зреалізувалася у жодному із стильових утворень. Термін «З. л.» відображав традиційне розуміння тенденційності літератури, її суспільного призначення. Подібні погляди на літературу набували особливого поширення в період національно-визвольних змагань поневолених народів за свою незалежність. У цьому сенсі зрозуміла висока суспільна заангажованість нової української літератури XIX — початку XX ст. Така «самозаангажованість літератури» зумовлювала твердження молодого І. Франка в 1878, що літератури, яка стоїть понад партіями, «ніколи не було». Особливого значення надавали З. л. народники (С. Єф-

ремов та ін.), протиставляючи критерій правди критерію краси. Конструктивне розв'язання цієї проблеми запропонували представники «празької школи», актуальною вона була для МУРу, шістдесятників та ін.

**Забавля́нки**, або **Уті́шки, Поті́шки, Чуки́калки**, — жанр дитячого фольклору, коротесенькі пісеньки чи віршики гумористичного, жартівливого змісту ігрової спрямованості. Вони активізують (стимулюють) єдність слова та моторики дитини, супроводяться не тільки відповідними рухами, наприклад погойдуванням дитини на возі («Їхав пан, пан, на конику сам, сам»), а й розвивають її мовні здібності. Незважаючи на свою простоту, З. позначені евфонічною культурою, сприяють жвавому спілкуванню з довкіллям (форма — діалог), привчають до чуття прекрасного (З. співають або проказують речитативом). Найпоширеніші З. — «Зайчику, зайчику», «Сорока», «Ладки» та ін.

**«Забо́й»** — літературне угруповання Донеччини (1925—32), спочатку кероване російськими письменниками на чолі з критиком О. Селівановським. За періоду українізації при підтримці наркома освіти УРСР М. Скрипника українські творчі сили (К. Герасименко, Г. Баглюк, Б. Павлівський, В. Іванів-Краматорський, Ф. Ковалевський, Д. Ткач, І. Ткаченко та ін.) спромоглися вивільнитися з-під російської опіки, яка гальмувала розвиток українського письменства. Негативно позначилося на «З.» підпорядкування ВУСНПу (1927). Угруповання мало свій однойменний журнал, що друкувався спочатку російською мовою при газеті «Кочегарка» з 1922 у Бахмуті (нині Артемівськ), з 1932 — «Літературний Донбас».

**Завба́чення в літерату́рі** — здійснення прогностичної функції художньої творчості. Приклади передбачення митцями майбутніх подій, відкриттів чи тенденцій розвитку (від чобіт-скороходів до швидкісних потягів), які беруться з фольклору, пригодницько-фантастичної, аналітико-реалістичної літератури, свідчать лише про те, що в художньообразному мисленні письменників так чи інакше відображається здатність людини виходити бодай у мріях поза межі видимого. Пізнання невіддільне від інтуїтивного осяяння і мрії, аналітична скрупульозність не вбиває передчуття невідомого — все це живить творчість, яка витончує духовні сили авторів і читачів. Дослідниця прогностичних можливостей мистецтва К. Шудря вважає, що «і евристична, і прогностична функції мистецтва органічно пов'язані з його естетичною основою. Художня творчість не змогла б вирішувати евристично-спонукальних і прогностичних завдань, коли б не спиралася на естетичні можливості мистецтва, на його здатність зацікавлювати людей творчою діяльністю за законами краси, розвивати вибірковість естетичного смаку і почуття, формувати ес-

тетичний ідеал». Одна із форм З. — сновидіння, що досить часто використовуються у художній літературі: «Сон» («На панщині пшеницю жала») Т. Шевченка, «Каменярі» І. Франка, «Сон» Панаса Мирного та ін. Однак прогностичні здібності не завжди знаходять адекватне трактування у тому середовищі, в якому вони проявляються, і подеколи набувають драматичного, а то й трагічного характеру, як це розкрито у драматичній поемі «Кассандра» Лесі Українки.

**Заве́ршений тві́р** — наслідок творчого процесу митця, твір, остаточно зафіксований у тексті, над удосконаленням якого автор більше не працює, вважаючи, що його задум реалізовано повністю. Прихильники феноменологічної та рецептивної естетики твердять про відносну завершеність твору, оскільки його естетична якість, конкретизація підсумовується в читацькому сприйнятті. Завершеність твору відносна ще й тому, що з появою нових творів (принаймні того ж роду і жанру) З. т. включається в нові й нові естетичні відношення (постійно змінюється історично-культурний *контекст*), внаслідок чого структура його естетичних якостей видозмінюється без зміни структури тексту.

**Зав'я́зка** — елемент сюжету, вихідний момент у розвитку дії художнього твору. З., як правило, розпочинає основний конфлікт, зіткнення антиподів. У низці творів їй передує експозиція. Якщо ж вона відсутня або дуже стисла, то З. набуває *особливої гостроти*. Основний конфлікт започатковується випукло, зримо. Міцно стиснута пружина сюжету у З. роману «Сад Гетсиманський» І. Багряного, де автор максимально концентрує зародки тих багатьох проблем, вирішення яких обіцяє у наступному розвиткові подій, розгортанні сюжетних ліній. Характер З. залежить і від творчої манери письменника, стильових особливостей твору, від пошуків нових форм викладу (традиційний характер З. у романі «Волинь» і надзвичайно стисла, динамічна З. у повісті «Марія» У. Самчука). Кожна окремо взята, композиційно оформлена одиниця художнього твору (глава, частина, *дія* і т. п.) має свою З., яка підпорядкована основній. Так, повість «Для загального добра» М. Коцюбинського має свої міні-елементи сюжету (З. у першій частині «Перший грім» слугує епізод, з якого читач дізнається про головних персонажів. З. другої частини «Різні погляди» дає відомості про членів філоксерної комісії і т. д.). Бувають випадки, коли твір розпочинається з кульмінації чи розв'язки. Письменник зумисне «ламає» усталену схему (зав'язка — розвиток дії — кульмінація — розв'язка), щоб активізувати читача, рельєфніше відтінити основну ідею твору. Так, етюд «Лялечка» М. Коцюбинського починається з розв'язки, яка розривається і створює своєрідне обрамлення, а З. реалізується через спогади-роздуми головної героїні в середині

твору. Типи зав'язок: динамічна («Новина» В. Стефаника), стисла («Марія» У. Самчука), сконцентрована («Сад Гетсиманський» І. Багряного), розтягнута («Волинь» У. Самчука).

**Зáгáдка** — жанр фольклору, дотепне запитання, часто у віршованій формі. З. вживається не лише для активізації пізнавальних можливостей дитини (та й дорослих), практикованої етнопедагогікою, чи гуртової розваги, а й почасти містить у собі філософський зміст (*«Ой що росте без кореня, / А що біжить без повода, / А що цвіте да без цвіту?*), пов'язується із міфологічним світобаченням: *«Зоря-зірниця, красна дівиця, по небу гуляла, сльози роняла; / Місяць бачив — не підняв, сонце встало і забрало» (роса).* З. характеризується яскравою пластичною образністю, багатством алітерацій та асонансів, вишуканою поетичністю:

Через Дунай глибокий
Біг кінь білобокий,
Як упав, заіржав —
Білий світ задрижав (гроза, грім).

Збирання та видання З. почалося у першій половині XIX ст.: Ількевич Г. Галицькії приповідки і загадки. — Відень, 1841; Семеновський О. Малороссийские и галицкие загадки. — К., 1851. — Т. I; 1872. — Т. II; Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. — (1864); Чубинський П. Труды этнографическо-статистической экспедиции... — 1877. — Т. I. — Вип. 2 та ін. І. Франко — автор першої, на жаль, незакінченої розвідки про українські загадки «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних» (Зоря. — 1884. — Ч. 15—20). В українській фольклористиці З. — мало вивчений жанр. Вона не тільки вплинула на творчість окремих поетів, які написали відповідні авторські твори (Л. Глібов, Ю. Федькович, І. Франко, С. Васильченко та ін.), а становить основу поетичних тропів — метафори, метонімії, оксиморону і т. п., що засвідчує лірика П. Тичини, Б.-І. Антонича, В. Голобородька, І. Калинця, Віри Вовк, М. Воробйова, М. Григоріва та ін. Яскравий приклад З. із поетичної спадщини В. Свідзинського, де вона набула високої художньої культури:

Під голубою водою
Живу я, живу...
Золотоокий рибак надо мною
Закидає сіть огневу.

Крізь принадливі очка — знаю —
Не раз, на два я промкнусь,
В баговінню садів погуляю,
А колись таки попадусь.

Спопеліє, застигне смутно
Жовтава зоря в імлі,
Ніч надійде нечутно
І не знайде мене на землі.

**Заголóвок** — назва твору або його частини, що пишеться на титульній сторінці рукопису, машинопису, видання або над текстом. З. має бути чітким, афористичним, містити в собі ідею (тему) художнього твору.

**Заготóвки матеріáлу до літератýрного твóру** — збирання і нагромадження документів про епоху, життя історичних осіб, про специфіку діяльності людей у певній сфері виробництва, якщо, за задумом автора, це може увиразнити фабулу, сюжет, обставини дії персонажів у задуманому творі. З. м. до майбутнього твору можуть бути виписки з праць психологів, соціологів, розробки окремих сцен, діалогів, сюжетних ходів, збирання влучних висловів, крилатих слів, прислів'їв і приказок. Поети часто добирають окремі рими, звукові ефекти без розрахунку на конкретний твір. Зібраний матеріал свідомо або інтуїтивно (підсвідомо) може виникнути і використатись у творчому процесі (див.: **Ескіз**).

**Заджáл** *(араб. — мелодія, пісня, наспів)* — строфічна арабська народна поезія, що складається із шести-дев'яти строф. Виникла в Іспанії в добу арабського володарювання як реакція спротиву канонам арабського віршування. За змістом то були любовні та панегіричні твори. Найвідоміший представник цього жанру Ібн Кузман (XII ст.) лишив диван, повністю заповнений З.

**Замíтка** — різновид рецензії; стисле повідомлення і розмірковування про художній твір у формі вільних за композицією і стилем нотаток. Здебільшого вона прив'язана до певного літературного факту, є міркуваннями «з приводу». З. про небуденне явище літератури чи загальні питання літературного процесу розглядають як перехідну форму між «великою» і «малою» критикою.

**Замовля́ння**, або **Заговóри, Заклинáння, Закликáння,** — жанр словесного фольклору, усталені вислови, речитативні, переважно віршовані, тиради, що супроводжують магічні дії, рухи їх виконавців — знахарів (від «знати»), відьом чи відьмаків (від давнього «відати» — знати), чарівників, ворожбитів, шептух тощо і виражають їх бажання вплинути на природу, на людину і її стосунки з оточенням у відповідному напрямі (доброму або злому). Первісно основою З. були обрядові, магічні дії, імітаційні рухи, можливо, без слів. Пізніше словесний супровід стає головним, набуває самостійного значення. З. компонуються переважно за принципом асоціювання ідеї (поняття) паралельних рядів: причина і наслідок, предмет і його образ (назва, зображення, людина і її ім'я чи якась

річ). З. відображають язичницький світогляд, у них часто фігурують небесні світила, природні стихії, фантастичні місцевості, предмети, істоти тощо, але в добу християнства «в заговірні формули ввійшло дуже багато книжних християнських і апокрифічних елементів, цілі частини християнських і єретичних молитов і призивів, без яких теперішні заговори рідко коли обходяться» (Ф. Колесса). Основний зміст З. складає звернення до якоїсь вищої сили, яка б дарувала щось бажане, перелік різних причин хвороби і частин тіла, через які вона ввійшла до недужого і через які з наказу знахаря повинна вийти. Хвороба трактується виключно як наслання злої демонічної сили, що її в імперативній формі вигонить чарівник (наказова форма — суттєва відмінність З. від молитви): *«Я тебе візиваю, я тебе вікликаю: розійдиси, розтечиси, єк піна по воді, єк роса по траві, єк мла ділами, єк дух губами!»* У З. багата, розмаїта поетика, ритміка, поетичний синтаксис (анафора, риторичні звертання і запитання, різні види художнього паралелізму тощо). Вражають яскравістю образів і навіть *ліризмом*, передусім поетичні дівочі З.:

Добрий день тобі, сонечко яснеє,
Ти святе, ти ясне-прекраснеє,
ти чисте, величне й поважне;
ти освіщаєш гори і долини, і високії могили,
освіти мене, рабу Божу, перед усім миром:
перед панами, перед царями,
перед усім миром християнським
добротою, красотою,
любощами й милощами;
щоб не було ні любішої, ні милішої
од раби Божої народженої, хрищеної (Марії).
Як ти ясне, величне, прекрасне,
щоб і я така була ясна, велична, прекрасна
перед усім миром християнським на віки віков, амінь.

Відгомін мовно-стильових особливостей, ритмомелодики З., зокрема прокльонів і голосінь, виразно відчутний у каскадах інвектив Івана Вишенського, в антивоєнних новелах Марка Черемшини, творах М. Коцюбинського, О. Довженка, творах-молитвах Катерини Мотрич. У добу християнства З. мали особливий статус — «від нечистого», їх творців і виконавців переслідували. Адже З. виникли раніше від цієї релігії і, як відзначив О. Потебня, «стоять поза сферою богошанування». Збирання і вивчення З. ускладнювало ще й те, що професійні знахарі і ворожбити зберігали їх у таємниці. Перше зібрання З. помістив у своєму корпусі П. Чубинський (Труды этнографическо-статистической экспедиции... — СПб., 1872. — Т. I. — Вып. I). Незалежно від Чубинського перший окремий збірник З. уклав і видав етнограф П. Єфименко (Сборник малороссийс-

ких заклинаний. — М., 1874; 212 зразків). Цінні добірки і відомості про З. є в працях М. Драгоманова «Малорусские народные предания и рассказы» (К., 1876), В. Антоновича «Чари на Україні» (переклав В. Гнатюк; Львів, 1905), В. Шухевича «Гуцульщина» (Львів, 1902. — Ч. III), Я. Новицького «Малорусские народные заговоры, заклинания, молитвы и рецепты, собранные в Екатеринославщине» (Екатеринослав, 1913). Першу бібліографію З. уклав М. Сумцов (Заговоры. — Харків, 1892).

**Запере́чне порівня́ння** — форма порівняння, коли предмети чи явища не уподібнюються, а протиставляються (часто при вживанні заперечної частки «не»), пояснюючи одне одного. Поширене в народній пісні:

Ой з-за гори чорна хмара,
Мов хвиля, іде.
То ж не хмара —
Запорожців Богуня веде.

Широко застосовується З. п. і в художній літературі, зокрема в ліриці, витворюючи ситуацію напруженого композиційного драматизму:

Не трубадур, а вічний яничар,
Невільником в солодкому полоні
Нічних очей, — я п'ю їх синій чар,
Закоханий в розквітлії долоні *(Є. Маланюк)*.

**«Запи́ски істори́чно-філологі́чного ві́дділу ВУАН»** — наукові збірники, що видавалися у Києві (1919—31) за редакцією А. Кримського (переважна більшість), частина — за редакцією М. та О. Грушевських (праці історичної секції ВУАН). Всього з'явилося 26 книг, де друкувалися наукові студії, рецензії, бібліографічні огляди тощо, висвітлювалася творчість Т. Шевченка, П. Куліша, І. Котляревського, А. Метлинського, І. Карпенка-Карого, М. Коцюбинського та ін. Публікувалися фольклорні пам'ятки. Авторами літературознавчих та фольклористичних розвідок були відомі вчені (М. Драй-Хмара, С. Маслов, В. Перетц, П. Филипович, О. Тулуб та ін.).

**«Запи́ски науко́вого това́риства і́мені Шевче́нка»**, або **«ЗНТШ»**, — унікальні видання Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, з 1897 — орган його історико-філософської та філологічної секцій. Вийшло всього 155 томів за редакцією Ю. Целевича, О. Барвінського, М. Грушевського, І. Крип'якевича, К. Студинського, В. Сімовича та ін. Перший том з'явився 1892. До 1895 у «ЗНТШ» активно друкувався О. Кониський, публікуючи свої нариси про життя і творчість Т. Шевченка, які невдовзі вийшли окремим виданням «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» (Львів, 1898—

1901. — Т. 1—2). Друкувалися монографії І. Франка («“Наймичка” Т. Шевченка», «Варлаам і Йоасаф», старохристиянський духовний роман і його літературна історія», «До історії українського вертепа» та ін.), М. Павлика, Ф. Колесси, М. Возняка та ін. Окремі томи присвячувалися творчості І. Франка, О. Огоновського, Т. Шевченка, М. Костомарова та ін. Вміщено матеріали з фольклористики, етнології, етнографії тощо, які мають велику наукову цінність.

**«Запи́ски о Ю́жной Руси́»** — збірник фольклорних і літературних творів та історичних матеріалів, упорядкований і виданий П. Кулішем 1856—57 у Петербурзі в 2-х т. У першому томі вміщено й прокоментовано П. Кулішем народні легенди, перекази, думи і пісні про київські Золоті ворота, боротьбу проти татар і унії, про походи запорожців, Б. Хмельницького, розповіді про народних кобзарів, лірників. До другого ввійшли зібрані й пояснені Л. Жемчужниковим казки, легенди й повір’я, демонологічні оповідання, анекдоти, народні пісні, покладені на ноти для фортепіано і співу А. Марковським, опис селянських похоронних обрядів. Історичної проблематики стосувалися статті П. Куліша і М. Грабовського з історії польсько-українських відносин у XVII ст. (зокрема, т. зв. універсалу гетьмана Остряниці) та записки Г. Теплова про стан українсько-російських відносин у часи Єлизавети. Сюди ж можна віднести і передрук розвідки І. Могильницького «О древности и самобытности южно-русского языка». Окрасою другого тому була поема Т. Шевченка *«Наймичка»* (*без зазначення прізвища* автора) з передмовою П. Куліша та оповідання «Орися» Куліша. Появу «Записок...» палко привітав Т. Шевченко, пропонуючи Кулішеві перетворити їх на періодичне видання. 1993 з’явилося репринтне перевидання «Записок...».

**«Запи́ски Украї́нського науко́вого товари́ства в Ки́єві»** — неперіодичне видання Українського наукового товариства у Києві (1908—18). Всього 18 книг, останню було майже повністю знищено. Друкувалися матеріали історичної, філологічної, а на початках і природничої секцій. Містять наукові праці І. Франка, В. Перетца, М. Сумцова, С. Маслова, О. Шахматова, Б. Грінченка, М. Возняка та багатьох інших. Окремі томи присвячені пам’яті К. Михальчука, Т. Шевченка. Через цензурні умови видання з 1914 виходили у Москві.

**Записна́ кни́жка письме́нника**, або **Записни́к**, — одне з рукописних джерел, за яким (поряд з ін. джерелами — щоденниками, листами тощо) вивчають погляди письменника, виникнення творчих задумів, їх розгортання і втілення, «секрети» художньої майстерності. З. к. п. може мати щоденниковий характер, стосуватися періоду інтенсивної праці над якимись творами чи тривалої, вагомої поїздки. З. к. п. містить розмаїту інформацію: від побутових записів до планів

роботи і фрагментів художніх творів. З цього погляду дуже характерні З. к. І. Франка, О. Довженка та ін., в яких знаходимо навіть стислі новели, важливі узагальнення, цікаві свідчення, відверті рефлексії, глибокий самоаналіз.

**Запози́чення у літерату́рі** — використання певним автором уже відомих мотивів, сюжетів, образів, ідей, художніх засобів та прийомів з ін. фольклорних, міфологічних чи літературних джерел. Приклад аргументації З. є наявність вічних тем та вічних образів (Прометей, Дон Жуан, любов, ненависть, правда тощо), біблійних та євангелійних сюжетів. Почасти З. реалізується через переспіви, стилізацію, аплікацію, пародію, наслідування, тобто через міметичний принцип. Якщо автор не дотримується дистанції із зразком свого запозичення, творчо не переосмислює його, не переводить його у нову художню якість, тоді йдеться про плагіат й епігонство, що дискредитують мистецтво, спотворюють сутність міжлітературних зв'язків. Поширеною формою З. вважається перенесення певного твору з одного літературного роду в інший (інсценізація, екранізація тощо). Наприклад, М. Старицький створив п'єсу «Сорочинський ярмарок» за однойменною повістю М. Гоголя, М. Лисенко написав оперу «Тарас Бульба», теж беручи за основу відповідний твір М. Гоголя. Літературні З. вивчає теорія запозичення, або ж теорія «мандрівних сюжетів», поширена у фольклористиці, де йдеться про міграцію фольклорних творів з однієї країни в іншу. З'явившись у середині XIX ст. (Т. Бенфей, 1859) на противагу міфологічній школі, вона одразу знайшла своїх прихильників, зокрема серед представників порівняльно-історичного методу в Україні (М. Драгоманов, М. Сумцов, А. Лобода та ін.), вплинула і на літературу. Ця теорія, безперечно, зумовлювала досить слушні спостереження, але, поступово набуваючи абсолютизованого вигляду, виявила небезпечну тенденцію взалежнення одного фольклорного та літературного явища від авторитетного іншого, нехтуючи суттєвою ознакою будь-якого художнього твору — його самобутністю, неповторністю, відкривавчим потенціалом.

**«Запоро́жская старина́»** — фольклорні й історико-літературні збірки, упорядковані і видані І. Срезневським у Харкові 1833—38 в шести випусках. Основну частину змісту складали історичні пісні і думи XVI—XVIII ст. («Втеча трьох братів із города Азова», «Отступник Тетаренко», «Надгробна пісня Чураю», «Подвиги Сави Чалого», «Мазепа» та ін.), а також народні перекази, легенди, уривки з козацьких літописів, «Історії русів» тощо. В низці народно-поетичних текстів помітні сліди редакторської обробки, контамінацій, здійснюваних І. Срезневським у дусі романтичного стилю. До збірок видавець включав і власні фольклорні стилізації та статті з історії запорозького козацтва та українського народу взагалі. Збірки набули великої популярності, стали для багатьох ук-

раїнських письменників джерелом тем і сюжетів, справили помітний вплив на розвиток романтичної літератури, історичної проблематики.

**Заробітча́нські пісні́** — тематична група станових (суспільно-побутових) пісень, мотиви яких пов'язані з життям та умовами праці сезонних робітників, «строкарів» на поміщицьких ланах, пасовиськах, промислах, в артілях та ін. Тимчасове заробітчанство поширилося після скасування кріпацтва у другій половині XIX ст. й охопило безземельну частину селян, які в Східній Україні з Полісся подавалися у південні степи чи промислові райони Донбасу, а в Західній — з Галичини, Буковини в Молдавію на тимчасові заробітки. Виділення З. п. в окрему групу від бурлацьких, наймитських, батрацьких є умовним, оскільки характерні мотиви цих пісень спільні: нарікання на важку, «на чужій стороні» працю, гірку долю, лихий побут, самотність, розлуку з родиною тощо. Всі ці пісенні новотвори використовували, переосмислювали традиційну поетику, образи широкого спектра уже відомої фольклорної пісенності про родинне життя, сирітство, козацький та чумацький побут. Наприклад, у жіночих піснях про життя наймички, «строкарки» трансформовано для нових обставин мотиви з родинних та весільних пісень про лиху долю невістки, наймички і навіть любовних пісень («Ой матінко-зірко», «Ой піду я лугом», «Брала дівка льон», «Не співайте, півні», «Ой попливи, вутко»). Подібне зустрічається і в інших піснях про відробітки й поденщину («Пливе качур по Дунаю», «Ой няню мій, няню», «По той бік гора»). Така трансформація традиційної пісенності як своєрідного кліше характерна і для пісенних новотворів міського промислового робітництва. Див.: **Бурлацькі пісні**.

**«Зарубі́жна нове́ла»** — серійне видання, здійснюване київським видавництвом «Дніпро» (1968—86). У 47-ми випусках український чатач мав нагоду познайомитись із кращими зразками світової новелістики (Е. Хемінгуей, А. Сент-Екзюпері, Г. Бель, Г. Лоусон, В. Фолкнер, М. Андерсен-Неске, Лао Ше, Р. Акутагава, Я. Івашкевич та ін.) у перекладі українською мовою, здійснених І. Дзюбою, А. Перепадею, Є. Поповичем та ін. Видання забезпечені передмовами (І. Драч, Кіра Шахова, Д. Наливайко, Д. Затонський та ін.).

**«Зарубі́жна про́за XX столі́ття»** — серійне видання київського видавництва «Дніпро», започатковане 1988. Український читач завдяки йому має змогу розширити свої знання творчого доробку В. Моема, Дж. Хеллера, М. Варгаса Льоси, А. Палаццескі, К. Абе, А. Камю у перекладі І. Дзюби, О. Жомніра, Ю. Покальчука, В. Шовкуна та ін.

**«Зарубі́жна сати́ра і гу́мор»** — серія художніх творів, реалізована видавництвом «Дніпро» (1969—86). Всього

з'явилася 21 книжка зарубіжного гумору та сатири (М. Лассіла, К. Воннегут, А. Доде, С. Брант, А.-Р. Лесаж, Н. Сосекі, К. Варналіс та ін.) у перекладі українською мовою (І. Дзюба, Ю. Лісняк, Є. Попович, С. Сакидон та ін.). Видання забезпечені передмовами, бібліографічними довідками, примітками (В. Пащенко, С. Панько, І. Ющук та ін.). У такому систематичному вигляді здійснено вперше в Україні.

**За́спів** — усталений початок співаного фольклорного твору — думи, билини, рідше — історичної пісні. У ліро-епічному творі З. є ліричним вступом до оповіді:

Ой у святу неділеньку
Та рано пораненько,
То не сива зозуля кувала,
Не дробна птиця щебетала,
А не в борі сосна зашуміла, —
Як та бідна вдова
А в своєму домові гомоніла
*(дума «Бідна вдова і три сини»).*

З. привертає увагу слухача, психологічно готує його до сприйняття змісту твору. У фольклорних, усних творах, окрім цього, традиційний початок ще й полегшує його запам'ятовування та виконання, підкреслює монументальність твору. З. створює тло усьому творові, служить його композиційним центром:

Не пора, не пора, не пора
Москалеві й ляхові служить:
Довершилася України кривда стара,
Нам пора для України жить *(І. Франко).*

Інтонаційно і змістом З. початкового куплету пісні позначається і на всіх наступних, а в останньому відлунює своєрідним контрапунктом:

Бо пора це великая єсть:
У завзятій важкій боротьбі
Ми поляжем, щоб волю і славу, і честь,
Рідний краю, здобути тобі!

**Зата́кт** — див.: **Анакруза.**

**Зате́кст** — див.: **Підтекст.**

**За́ум** *(рос. заумь)* — версифікаційний прийом російських кубофутуристів, який полягав у розчленуванні поетичного мовлення на фонемні складники з наступним їх довільним сполученням під впливом певної ритміки. Термін з'явився на початку XX ст. (О. Кручених, В. Хлєбніков, В. Каменський та ін.), спроба його теоретичного обґрунтування була в книзі «Апокаліпсис в російській літературі» (М., 1923). З. приковує до себе увагу і сучасних прихильників авангардиз-

му (Авангардисти Тифліса. — Венеція, 1982). Вони диференціюють чистий З., який зберігає звичайні граматичні форми у новому фонетичному їх наповненні, від чистої абстракції (див.: **Абстракціонізм**), що спостерігалася в обериутів чи європейських конкрет-поетів. Корені З. містяться у глосоляліях, анаграмах, дитячому мовленні, схильному до довільного словотворення. Відомий З. і в українській поезії, зокрема у творчості панфутуристів, тобто був явищем не тільки російського футуризму. Зразки його наявні у доробку М. Семенка, Гео Шкурупія, А. Чужого та ін. Звертався до З. й М. Бажан:

Мене зелених ніг
тіл тюль люля хміль [...].

Це приклад вірша-конгломерата, складеного впереміж із звичайних реалістичних, заумних та абстрактних елементів. У тогочасній поезії траплялися випадки майже безконгломератного З., як-от у вірші «Ляля» Гео Шкурупія:

Лю
льоль
лієллі лієллі
канц канц
        ае еа ео леллі
бумеранг бумеранц
тфуїті твіті лю [...].

Досвід своїх попередників використовують сучасні неоавангардисти («Бу-Ба-Бу», «ЛуГоСад», «Пропала грамота» та ін.), поєднуючи З. із граматичними формами, як, скажімо, Н. Гончар:

чулення
роз-о-зне-
featured
featured

виходив у Києві як щорічник за редакцією В. Атаманюка, Д. Загула, Р. Заклинського, С. Товкачевського, а з 1930 до 1933 — щомісячно за редакцією Мирослава Ірчана. Ставив своїм завданням консолідувати письменників, вихідців із Західної України. Тут також друкувалися твори письменників, що жили на західноукраїнських землях (В. Бобинського, П. Козланюка, Д. Осічного, С. Тудора, О. Гаврилюка, Я. Кондри та ін.). «З. У.» знайомила своїх читачів із кращими зразками творчості тих письменників, які не належали до спілки (вірш «Галичина» та пролог до поеми «Мазепа» В. Сосюри, вірші Г. Косяченка, Д. Фальківського та ін.).

**«За́хідна Украі́на»** — літературна організація. Діяла в 1925—33 у Харкові та Києві. Спочатку як секція спілки селянських письменників «Плуг», а з квітня 1926 — як окрема літературно-мистецька спілка, що об'єднувала понад 50 письменників та художників, здебільшого вихідців із західноукраїнських земель, на той час окупованих Польщею, Румунією, Чехо-Словаччиною, а також письменників, що й далі жили на цих територіях та в США, Канаді, Німеччині. «З. У.» мала свої філії також в Одесі, Катеринославі, Полтаві та ін. Організацію спочатку очолював Д. Загул, а з 1929 — Мирослав Ірчан. Учасники «З. У.» брали участь в ін. літературних об'єднаннях — «Плуг», «Гарт», ВУСПП, «Молодняк» тощо. Серед найактивніших представників «З. У.» — В. Атаманюк, В. Бобинський, Д. Бедзик, В. Гжицький, В. Гадзінський, М. Гаско, Д. Загул, М. Кічура, М. Козоріс, Ф. Малицький, М. Марфієвич, Д. Рудик, Мирослава Сопілка, І. Ткачук, Агата Турчинська, М. Тарновський, А. Шмигельський та ін. У програмному документі, прийнятому на Першому з'їзді «З. У.» в 1930 за умов ідеологізації літератури та мистецтва, спілка ставила своїм завданням висвітлення позаестетичної проблематики, зокрема, тяжкого становища трудящих у Західній Україні та Буковині, закликала до єднання з Україною і т. п. У 30-ті XX ст. переважна частина західноукраїнських письменників була репресована. Винятком стали Д. Бедзик, Агата Турчинська, А. Шмигельський. Після довгих літ поневірянь у більшовицьких таборах повернулися до літературного життя М. Гаско, Ф. Малицький, В. Гжицький, М. Марфієвич. 1933 була ліквідована й сама літературна організація. «З. У.» мала своє видавництво та друковані органи.

**За́чи́н** — усталений, традиційний початок оповідних фольклорних творів, переважно казок: *«Колись був у Києві»*, *«Був собі дід та баба»*, *«Був собі котик та півник»*. Такі З. називають ініціальними формулами (є ще медіальні і фінальні). Вони бувають досить розлогі, римовані, поєднані з веселими каламбурами: *«Було це за царя Панька, як була земля тонка: пальцем проткнеш і воду п'єш»*. Подібними поетични-

ми ініціальними формулами найчастіше починаються казки, настроюючи на відповідний лад слухача, інтригуючи його, полегшуючи початок оповіді, запам'ятовування твору. На цю функцію З. вказують і простіші його формули: *«Почну вам казку», «Розкажу вам казку», «Слухайте ж казку»* і т. ін. У співаних творах З. має своїм відповідником заспів.

**Збірка** — видова назва видань авторських творів, пройнятих спільною чи близькою тематикою або зібраних за хронологічним принципом; поширена в літературно-критичному слововживанні, наприклад: Тичина П. Сонячні кларнети. — К., 1918.

**Збірник** — видання, яке охоплює низку творів одного (авторський З.) або кількох (колективний З.) авторів. З. літературно-художніх творів поділяються на альманах, антологію, хрестоматію. Поняття увів Г. Квітка-Основ'яненко у «Супліці до пана іздателя». Цей термін означає також рукописні (іноді друковані) книги, відомі як «Ізборник Святослава» (1073, 1076), перекладений києворуською мовою «Златоуст» (XI—XII ст.), книга афоризмів «Пчела» (XIII ст.). Відомі також «Ізмарагд», «Фізіолог», «Шестодневи», «Палея історична» та «Палея толкова», «Прологи», «Патерики», «Четьї-Мінеї». Деякі з них вплинули на «Києво-Печерський патерик», на творчість Дмитра Туптала та ін.

**«Збірник історично-філологічного відділу»** — книжкове видання з історії, літературознавства, мовознавства, етнографії, мистецтвознавства, фольклористики, що виходило у Києві (1921—31, ВУАН) у вигляді окремих монографій. Всього з'явилося 105 чисел. Серед наукових студій, що стосувалися історії української літератури, були дослідження В. Перетца «Слова про Ігорів похід», М. Зерова, В. Петрова, П. Филиповича, М. Марковського — творчості Т. Шевченка, І. Франка, Панаса Мирного, Лесі Українки, листування І. Франка та М. Драгоманова і т. п. Кожне видання збірника забезпечувалося вступною статтею, коментарями, примітками.

**«Збірник філологічної секції Наукового товариства імені Тараса Шевченка»** — видання Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові (1898—37), з'явилося 12 назв, 23 томи. Серед них: «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» О. Кониського, «Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство» в упорядкуванні М. Павлика, «До історії культурного й політичного життя в Галичині у 60-ті XIX ст.» Я. Гординського, «"Лис Микита". Критичний розбір поеми Івана Франка» Т. Франка, «П. О. Куліш. (Матеріали і розвідки)», «Писання Маркіяна Шашкевича» в упорядкуванні М. Возняка та ін.

**Звеличання** — жанрово-стильовий спосіб вираження пошани до особи чи осіб, членів родини, найяскравіше вира-

жений в обрядових піснях. З. складає основний зміст давніх українських колядок і щедрівок, через що їх називають величальними піснями або просто величаннями господаря, господині, парубка, дівчини, вдів, сиріт та ін. Наприклад, початок З. господаря:

Гой, ти наш пане, пане Іване!
Гей, дай Боже! (Повторюється після кожного рядка.)
У тебе в домі та як у раю:
У тебе верби та груші родят,
У тебе сини у царя служат,
А царевичку все собі дружат [...].

З. в українському фольклорі засвідчують високу обрядову культуру людських взаємин, тонке чуття етики і високої поезії слова. З. в колядках, як зауважив І. Франко, переносили людей «в якийсь світ, близький і рідний їм, а при тім зовсім відмінний від того, серед якого минає їх убоге, клопітливе життя».

**Звукова́ організа́ція ві́рша** — інтонаційна впорядкованість звукових елементів у *поетичному мовленні*, на основі якої формується версифікаційна система (звукопис, ономатопея, зіткнення, алітерація, асонанс, евфонія, епіфора, анафора та ін. засоби фоніки).

**Звукови́й повто́р** — основний принцип художньої, переважно поетичної, фоніки, зумовлений евфонічною природою української мови та вимогами культури поетичного мовлення. До З. п. належать не лише випадки ушляхетненої інструментації (алітерація, асонанс), а й ін. форми: звуковий паралелізм, анафора, епіфора, зіткнення, рима, кільце тощо. Неабияке значення мають у З. п. звуконаслідування та інші форми звукопису. З. п. широко використовували символісти, які намагалися створити звуковий образ, досягнувши якомога повнішого музично-смислового ефекту в ліриці:

Зорі-очі, очі-зорі
Тут і там.
Тут зорять — до дна прозорі,
Там зорять — як іскри в морі...
Зорі очі, очі-зорі,
Я співаю вам! *(М. Вороний).*

**Звуконаслі́дування** — див.: **Ономатопея.**

**Звуко́пис** — у літературному, передусім поетичному, мовленні — система звукового інструментування (алітерація, асонанс і т. п.), спрямована на створення звукового образу: «Над бором хмари муром» або «Тінь там тоне, тінь там десь» у П. Тичини. Проблемою створення звукового образу цікавилися символісти, намагаючись виповнити свою лірику музичними елементами (див.: **«Блакитна Панна» М. Вороного**), з певними звуками пов'язувалося відповідне переживання (звук

«у» асоціювався із станом суму, «а» — радості, «о» — піднесення і т. п.), або віднаходився до них певний кольоровий відповідник, про що писав А. Рембо у своєму «Сонеті».

**Зе́вгма** *(грец. seugma — зв'язок, ярмо)* — стилістична фігура, яка виникає при об'єднанні однорідних членів, переважно підметів, одним дієслівним присудком, який відноситься тільки до одного з цих членів, наприклад:

Затихло все...Тільки дівчата
Та соловейко не затих *(Т. Шевченко).*

Стоїть сторозтерзаний Київ
*і двістірозіп'ятий я (П. Тичина).*

**«Зе́рна»**— заснований 1994 літературно-мистецький альманах українців Європи (Париж—Львів—Цвіркау). Тематично різнорідне, видання має структуровані рубрики, що охоплюють поезію, прозу, літературну критику й історико-літературні та мистецтвознавчі студії, художній переклад, питання історії, «Контраверсії», «До джерел», «Проблеми актуальні», «Інформаційну мозаїку». Найбільша площа надається поезії. Щодо прози, то на сторінках альманаху майже відсутні твори великої епічної форми (уривок не опублікованого роману «Доля Антоніни» І. Міщенка) тощо.

**«Зе́рна»** — літературно-наукові збірники, виходили у Чернівцях як додатки до газети «Буковина» (1887—88). Містили художні твори, популярні статті з історії Буковини на громадсько-культурні теми. Літературну вартість збірників визначають насамперед Франкові переклади болгарських народних пісень, твори Ю. Федьковича (вірш «Вже двадцять рік...», балада «Шипітські берези», оповідання «Максим Чудатий» та ін.), Євгенії Ярошинської («Вірна любов», «Борба і побіда»), С. Воробкевича («Панна Вероніка»), вірші В. Самійленка («Привіт Буковині», «Веселка»), Перебенді — псевдонім О. Кониського («Весна»), Чайченка — псевдонім Б. Грінченка («Моє щастя»). В збірниках опубліковані також статті, вірші, оповідання П. Кирчева, О. Поповича, С. Мартиновича та ін. Основну роль у виданні відіграв О. Попович, який під власним прізвищем і під псевдонімами О. Олексів, Ом. Мурашка друкував звернення до читачів у першому та другому випусках «Зерен», упорядкував збірники. «З.» певною мірою відбивали пожвавлення громадського й культурного життя краю.

**«ЗиЗ»** — сатирично-гумористичний двотижневик, що виходив у Львові (1924—33) за редакцією Л. Лепкого, згодом — Е. Козака, який був провідним ілюстратором-карикатуристом. Друкувалися твори О. Бабія, М. Вороного (батька), Т. Крушельницького, М. Рудницького та ін. Видання характеризувалося високою поліграфічною культурою, змістовністю, дотепністю.

**Зіткнення**, або **Анадиплбзис** *(грец. anadiplosis — подвоєння)*, — стилістична фігура, що полягає у звуковому чи словесному повторенні кінця віршованого рядка та початку наступного:

Згасає день за синіми лісами,
За синіми лісами лягла імла;
Пливуть рожеві хмари небесами,
І тихо з небесами злилась земля.
Стоять квітки, окроплені росою,
Окроплена росою, тремтить трава.
Мої думки захоплені красою,
Захоплені красою мої слова *(Д. Загул)*.

З. представляє сполуку епіфори з анафорою, конкатенацією (лат. *catena* — ланцюг), тобто «ланцюговою сув'яззю». Існують й ін. назви цього лексико-композиційного прийому, зокрема, О. Квятковський запропонував термін «акромонограма». Подеколи у значенні терміна «З.» вживається «епістрофа».

**«З-над хмáр і з долúн»** — літературно-художній альманах. Упорядкував і видав М. Вороний 1903 в Одесі. Репрезентував поетів і прозаїків Галичини, Буковини та Наддніпрянщини кінця XIX — початку XX ст., які належали до різних течій і напрямів. Відкривався віршем І. Франка «Миколі Вороному», за яким ішла відповідь М. Вороного «Іванові Франкові». Розмаїті погляди на мистецтво, що виявилися в цих та ін. творах альманаху, підкреслювали його провідну тенденцію: письменство має бути глибоко національним та художньо досконалим. Поезію репрезентувала лірика Лесі Українки («Ритми»), І. Франка (з циклу «Зів'яле листя»), поезії М. Вороного, В. Самійленка, П. Грабовського, О. Маковея, О. Романової, М. Чернявського, А. Кримського, М. Старицького, Б. Грінченка та ін. Серед прозових творів виділяються новели М. Коцюбинського («На камені»), Г. Хоткевича («Життєві аналогії»), поезії в прозі Ольги Кобилянської («Мої лілії»), А. Крушельницького («Перед кладкою»), Є. Мандичевського («Два життя»). В альманасі М. Вороний прагнув реалізувати ідею колективної збірки творів митців, які головну увагу зосереджують на естетичних та філософських пошуках, уникаючи примітивного наслідування природи та абсолютизованої позитивістами і народниками соціальної заангажованості письменника. «Грубого реалізму я не визнаю», — заявив він, стверджуючи водночас: «Штука чиста, без ідеї не може бути». Виступивши з новими гаслами про мету мистецтва на іманентній основі, втілюючи їх у впорядкованому ним альманасі, М. Вороний об'єктивно представив різні художні течії (реалістичні, символістичні, імпресіоністичні). Завдяки цьому видання стало помітним літературно-естетичним явищем в історії української літератури на зламі двох віків.

**Знáчення слóва** — відображення в слові певного явища дійсності (предмета, якості, відношення, дії). Розрізняють лексичне (індивідуальне) і граматичне (узагальнене, абстраговане) З. с. Граматичне З. с. регулярно виражається в мові за допомогою спеціальних відповідних засобів, співіснує в слові завдяки єдності з його конкретним (лексичним) значенням, наприклад, значення жіночого роду іменника «література» чи минулого часу дієслівної форми «читав». Граматичне З. с. визначає його приналежність до певного класу (якої-небудь частини мови, можливості сполучування лексеми з іншими словами та особливості відмінювання або дієвідмінювання слова). Лексичне З. с. — це зміст слова, який відображає у свідомості та закріплює у ній уявлення про певне явище дійсності. В лінгвістиці таке значення часто зіставляють з категорією поняття. Лексичне З. с. є складною структурою, яка зумовлюється загальними властивостями слова як знака, його семантикою, синтаксикою, прагматикою (див.: **Семіотика**). Кілька лексичних значень можуть *об'єднуватися* у *семантичній* структурі одного слова (див.: **Полісемія**). При цьому розмежовуються первинні (прямі, основні) та вторинні (переносні) З. с. Переносними вважаються такі лексичні значення, які з'являються внаслідок переходу слова від позначення одного предмета (якості, відношення, дії) до позначення іншого, наприклад, «танути» означає «перетворюватися на воду внаслідок дії тепла» (пряме значення) і «розчулюватися, зворушуватися» (переносне значення). Семантичні перетворення, які ведуть до появи переносних значень, лежать в основі багатьох тропів, що активно вживаються в мові художньої літератури. Передумовою виникнення переносних значень виступає образне вживання слів, яке є однією з характерних прикмет художнього (поетичного) мовлення. На відміну від переносних значень, які можна досить чітко витлумачити і зафіксувати у словниках, семантичні перетворення, зміщення при образному вживанні слова, часто не піддаються подібному тлумаченню і вимагають не стільки лексикографічного пояснення, скільки спеціальної інтерпретації, спрямованої на виявлення естетичного функціонування лексики в художньому (поетичному) мовленні. Образне вживання слова характеризується тим, що слово нерідко зберігає властиву йому сполучуваність, а образна семантика не втрачає помітного зв'язку з прямим значенням і реалізується у порівняно широкому контексті, який може містити вказівки на змістову багатоплановість лексеми (*«Як у Марії в голові спомини з жалем, з розпукою ткали плахту, щоби закрити перед її очима ту прірву в житті, то у ворота на подвір'ї заїхали козаки»*, В. Стефаник). У даному контексті простежується образне вживання слова «плахта», що супроводжується появою додаткових

змістових прирощень, зумовлених незвичною для лексеми сполучуваністю («спомини з жалем, з розпукою ткали», «закрити прірву в житті»). Тут також не втрачається зв'язок із прямим значенням («ткали плахту»).

**«Золоти́й го́мін»** — збірники української поезії світу, упорядковані А. Мойсієнком. Назва запозичена з однойменної поеми П. Тичини. З'явилося два видання (1991, 1997). З їхніх сторінок читач може ознайомитися з добірками майже ста сучасних поетів України, еміграції та діаспори, творчість яких сприймається як широка панорама національної літератури, яка вражає високою культурою поетичного мовлення, жанровостильовим розмаїттям, багатством творчих індивідуальностей. Супроводжуються аналітичними статтями М. Сороки, А. Мойсієнка та ін. й ілюстраціями зорової поезії.

**«Зоря́»** — літературно-громадський часопис, що виходив у Коломиї (1902—04 та 1910) за редакцією П. Олеарчука, К. Трильовського й І. Чупрея. Тут друкувалися твори І. Франка, Т. Шевченка, Ю. Федьковича, К. Устияновича, В. Стефаника, Леся Мартовича, П. Куліша, Б. Лепкого, О. Стороженка, І. Нечуя-Левицького та ін. представників старшого й молодшого поколінь тогочасного письменства, незважаючи на їхні відмінні ідейно-естетичні платформи. Були на сторінках журналу й переклади творів Л. Толстого, А. Чехова, С. Кравчинського, Марії Конопніцької, науково-популярні розвідки про Б. Хмельницького (І. Нечуй-Левицький), запорозьких козаків, опришків тощо.

**«Зоря́»** — літературно-мистецький журнал, що виходив на початку 1906 у Москві українською мовою (редактор І. Оппоков). Тут з'явилися публікації творів І. Франка, Христі Алчевської, О. Коваленка, П. Куліша, М. Старицького, стаття «Перелицьована "Енеїда" на селі» Б. Грінченка, початок «Практичного курсу для вивчення української мови» А. Кримського, українські народні легенди у записах В. Короленка, а також переклади творів Максима Горького, В. Короленка, Г.-К. Андерсена українською мовою. «З.» містила репродукції картин І. Рєпіна, М. Пимоненка, В. Маковського та ін. Всього з'явилося 8 здвоєних номерів.

**«Зоря́»** — літературно-науковий і громадсько-культурний всеукраїнський журнал-двомісячник, що виходив протягом 1880—97 у Львові. Редакторами в різний час були відомі діячі і письменники — О. Партицький, Г. Цеглинський, Василь Лукич (псевдонім В. Левицького), В. Тисовський, О. Маковей, К. Паньківський, О. Борковський. З 1885 — орган Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Протягом 1885—86 до складу редакції входив І. Франко, який опублікував на його сторінках багато художніх творів, літературно-критичних статей, мав значний вплив на формування «З.» як національного загальноукраїнського видання. З 1891 ілюст-

рувався репродукціями мистецьких творів, світлинами письменників, вчених, акторів та ін. Виражав погляди передових громадсько-культурних сил як в Галичині й Буковині, так і в Наддніпрянській Україні. Будучи органом галицьких народовців, відстоював права українців на вільний розвиток їх мови і культури, пропагував ідеї єдності українського народу, розділеного кордонами Росії та Австро-Угорщини, пропагував художні надбання, наукові здобутки інших народів. Важливу історико-культурну роль відіграла «З.» насамперед як літературно-художній орган, який збагатив українську літературу численними публікаціями творів Т. Шевченка (повісті «Варнак», «Художник», «Капітанша» в українському перекладі), А. Свидницького (роман «Люборацькі»), Панаса Мирного (драма «Лимерівна», «Дума про військо Ігореве»), І. Франка (повість «Захар Беркут», драма «Украдене щастя»), І. Нечуя-Левицького («Старосвітські батюшки і матушки»), М. Коцюбинського (оповідання «Для загального добра», «Маленький грішник»), І. Карпенка-Карого («Мартин Боруля», «Сто тисяч»), М. Кропивницького («Титарівна»), Ольги Кобилянської («Людина»), Б. Лепкого («Зломані крила», «Недібрана пара») та ін. Надавав сторінки письменникам різних шкіл і літературних напрямів. У галузі історії літератури та літературної критики надрукував дослідження «Історія літератури руської» О. Огоновського, аналітичні статті «Наше літературне життя в 1892 році», «Жіноча доля в руських піснях народних» І. Франка, статті П. Грабовського, М. Вороного, Василя Лукича та ін. авторів. З перекладної літератури «З.» ввела у друкований світ українців казки М. Салтикова-Щедріна, поезії в прозі І. Тургенєва, оповідання В. Короленка, вірші М. Некрасова, О. Плещеєва та ін. Багато цінних перекладів з'явилося з німецької літератури (драми «Вільгельм Телль» і «Марія Стюарт» Ф. Шиллера, лірика Г. Гейне, «Фауст» Й.-В. Гете), з французької (Г. де Мопассан, А. Доде, О. Мірбо, П. Беранже), з польської (А. Міцкевич, Марія Конопніцька, К. Тетмайєр, В. Сирокомля), з болгарської, чеської, сербської, хорватської та ін. літератур у перекладах І. Франка, В. Щурата, Б. Грінченка, М. Старицького. Переживав критичні моменти у своїй діяльності: до редакційного комітету видання входили і діячі консервативного напряму, які усунули І. Франка з редакції, проте вирішальну роль відігравали демократичні сили. Завдяки їм «З.» проводила всеукраїнські літературні конкурси. Одним з найактивніших і найкваліфікованіших редакторів видання був Василь Лукич. «З.» поклала початок формуванню в Галичині загальноукраїнського видання широкого європейського змісту. З 1898 замість «З.» почав виходити у Львові щомісячний «Літературно-науковий вісник».

**«Зоря́»** — літературно-науковий та громадсько-політичний журнал, що виходив у Дніпропетровську (1925—34) спочатку як видання місцевого літературного об'єднання «Гарт», а потім, з 1931, — місцевої організації ВУСППу. З 1935 змінив назву на «Штурм». «З.» публікувала твори С. Олійника, Д. Загула, С. Воскрекасенка, Остапа Вишні, В. Бобинського, А. Павлюка та ін., друкувалися твори і зарубіжних письменників (В. Броневського, А. Міцкевича, А. Барбюса, С. Єсеніна, В. Маяковського та ін.).

**«Зоря́ Га́лицка»** — друкована кирилицею перша українська політична газета в Галичині (Львів, 1848—57) за редакцією видавця А. Павенцького. Виходила з різною регулярністю як друкований орган «Головної руської ради». Наприкінці 1851 (до 1954) перетворилася на рупор москвофільства завдяки І. Гушалевичу, Б. Дідицькому та С. Шеховичу, які перебрали на себе обов'язки редакторів. Після них М. Савчинський зробив спробу повернути газету на живонародні джерела. В різні роки вона присвячувалася публікаціям літературного читання (1853), проголошувалася як «письмо посвячене літературі і забаві» (1856), запроваджувалися в ній рубрики «Кореспонденція літературная», «Літературни ізвістія» тощо.

**«Зоря́ га́лицькая яко альбу́м на год 1860»** — «перший галицький літературний альманах на велику скалю» (І. Франко), виданий 1860 у Львові Б. Дідицьким з активною допомогою Я. Головацького і О. Духновича. Об'єднав літературні сили Галичини і Закарпаття, представників різних політичних і стильових орієнтацій старшого і молодшого поколінь. У белетристичних розділах («Поезія», «Повісті») заслуговували на увагу передрук кількох віршів М. Шашкевича українською і польською мовами, деякі твори М. Устияновича («Смерть князя Романа...», «Рекрутка», «Безіменний»), А. Павловича («Песнь подкарпатского русина»), Б. Дідицького («Буй-Тур Всеволод»), О. Духновича («Песнь земледельца», «Что бывало, есть и ныне»), І. Гушалевича («Сон князя Льва», «Любов родинной землі»), Ф. Заревича («Руський борець», «Материна рада»), А. Бучинського («Гусляр»), В. Шашкевича («Думка», «До звіздки мого роду») та кількох поетес — К. Попель, Л. Головацької, М. Дідицької, К. Алексевич. Значний інтерес становили фольклорні й етнографічні матеріали — стаття О. Торонського «Русини-лемки» з численними записами народних пісень, підбірки гаївок І. Гальки, «Казка про двох братів, багатого і бідного» К. Попель, історико-етнографічні статті про давній Галич, Станіслав, Самбір тощо. Наукову цінність становлять багата фактичним матеріалом розвідка «Начало и действование Ставропигийского братства в Львове» Я. Головацького та «Вспоминки о Маркияне Шашкевиче» Б. Дідицького. Чимало місця відводилося статтям з церковнообрядових справ, життя князівської минувшини тощо.

**«Зу́стрічі»** — часопис українських студентів Польщі, виходить у Варшаві з 1984. Тут друкуються не тільки матеріали з проблем української культури та історії, а й художні твори (М. Хвильовий, Б.-І. Антонич, В. Стус, Ю. Андрухович, Б. Тхор, Р. Крик, Ю. Гудзь та ін.). З'являються і літературно-критичні статті. «З.» видаються українською та польською (з 1987) мовами. У польському варіанті журналу публікувалися переклади з української літератури (М. Драй-Хмара, В. Симоненко, Ліна Костенко, Гр. Тютюнник та ін.).

**«Зши́тки боротьби́»** — альманах, виданий у Києві (1920) за редакцією В. Еллана (Блакитного). Як засвідчувала стаття «Від видавництва», ідея такого видання як ілюстрованого двотижневика належала передчасно загиблим А. Заливчому та Г. Михайличенку. Тексти публікувалися за збереженими та відновленими рукописами, вцілілими під час денікінської окупації Києва 1919. Тут друкувалися поезії В. Еллана (Блакитного), П. Тичини, В. Чумака, М. Куця, В. Різниченка, новели романтично-психологічного характеру Г. Коцюби, Г. Михайличенка та ін., спогади Г. Михайличенка про А. Заливчого, А. Прийдешнього (Приходька).

**Зія́ння**, або **Гіа́тус** *(лат. hiatus — щілина, отвір)*, — немилозвучний збіг голосних на межі префікса та кореня (поодинокий), у складних словах («зеленоокий») або в запозичених («аура»). Українській мові з її принципом евфонії З. не властиве. Проте у версифікації, що зазнає вимог метроструктури, трапляються випадки З.: *«В любові до отчизни і до друга»* (М. Шевченко), *«а у кімнаті мовчання»* (І. Маленький), *«і упаде на груди стріл»* (М. Хвильовий).

# І

**Ідеа́л** *(франц. idéal — першообраз)* — взірець досконалості будь-чого у будь-якій сфері, що виробляється мисленням людини у відповідних суспільних умовах. І. узагальнює наявний досвід, пізнані тенденції розвитку явищ і включає завбачуваний, бажаний результат розвитку. Розрізняють суспільно-політичний, морально-етичний та естетичний І. Всі різновиди І. виконують спонукальну, мотиваційну та оцінну функції. У художній літературі вони проявляються через естетичне світосприймання митця і художню творчість. І. естетичний — конкретно-чуттєве уявлення про досконалість людини, її внутрішній світ, діяльність та довкілля. Він спонукає письменника до творчості, є призмою, крізь яку той освоює дійсність і створює своє бачення другої, естетичної реальнос-

ті, впливає на систему персонажів твору та його художню своєрідність. І. естетичний може конкретизуватися, втілюватися у художній образ, в образ оповідача, ліричного героя або виявлятися як позиція, кут зору автора, з якого він виходить, творячи художній світ (гротескно-сатиричний, ідилічний чи піднесено-гармонійний). Від характеру І. естетичного та способів його художньої реалізації значною мірою залежать індивідуальний стиль письменника, літературний напрям, стильова течія. Проблема І. естетичного була спотворена марксистсько-ленінською естетикою через ототожнення його з «комуністичним ідеалом». Наукова розробка проблеми І. естетичного в літературознавчому аспекті можлива шляхом його зіставлення з поняттями «архетип», «національний характер», «типовий образ», «канон», «стереотип» і визначення їх сфер застосування, евристично-пізнавальних функцій у дослідженні складного феномена літератури як мистецтва слова.

**Ідеаліза́ція** *(франц. idéalisation)* — спосіб наукового пізнання, один із видів абстрагування, що полягає у створенні таких об'єктів, які не існують у реальному житті, але мають свої прообрази (точка в математиці, ідеальний газ у фізиці тощо). Подеколи у літературознавстві І. називають надміру прикрашене зображення життя. Проблема полягає в тому, за яким критерієм відрізняти І. від заангажованого зображення дійсності, коли в інтересах певних, часто політичних, кампаній бажане видається за дійсне, подається у відповідних літературних формах як типове. Досвід показує, що більшість творів соціалістичного реалізму створено за принципом такої І., яка деформувала художню правду, спотворювала історичні факти і т. ін.

**Іде́йність літерату́ри** — істотна якість літератури, зумовлена оцінним ставленням письменника до зображеного і представленого у творах світу (відображеного чи створеного уявою, ізоморфного з реальним світом чи деформованого, небувалого), внаслідок чого ідейність виявляється як пафос, як естетична ідея, виражається цілісною структурою твору і поза його структурою не існує (див.: **Деідеологізація; Заангажована література; Ідеологія**). Ідейність письменника — відданість його як особистості певній системі ідей, що зумовлює свідоме їх обстоювання, цілеспрямоване втілення ідей у власні художні твори, тенденційність. Перед літературознавцем, який визнає І. л., постає проблема: по-перше, відрізнити органічну ідейність твору від тенденційності як ілюстративного втілення наперед засвоєної ідеї; по-друге, оцінити майстерність письменника, який домігся єдності ідейності і художності; по-третє, не переносити оцінних критеріїв, відповідних природі заангажованої літератури, на твори самодостатньої естетичної вартості; по-четверте, вміти відчути і збагнути відмін-

ність між ідейним задумом фізичного автора (тобто реального письменника) та ідейною позицією текстуального автора — образу автора, втіленого в тексті (випадок, який здавна відомий як невідповідність т. зв. суб'єктивної та об'єктивної чи об'єктивізованої ідеї).

**Ідентифікáція** *(середньолат. identifico)* — уподібнення, ототожнення будь-яких об'єктів на підставі тих чи інших ознак. У соціальній психології — віднесення, зарахування особи до якоїсь групи подібних до неї людей. У цьому сенсі І. вживається в соціологічному літературознавстві. В дослідженнях читацького сприйняття І. — мимовільне або свідоме ототожнення реального читача і персонажа твору, що виводить такого реципієнта за межі естетичного сприймання художньої літератури як мистецтва слова.

**Ідеолóгія** *(грец. idea — вигляд і logos — слово, вчення)* — система політичних, правових, морально-етичних, релігійних, естетичних і філософських поглядів, ідей, теоретичних засад, які кристалізуються на теоретичному рівні суспільної свідомості. Від І. відрізняють соціальну психологію як сукупність соціальних почуттів, настроїв, думок, уявлень, які виникають у сфері буденної свідомості під впливом довкілля і способу життя людей. І., як правило, концентровано виражає соціально-станові (класові) інтереси, розробляється професіоналами (вченими і політичними лідерами) і має відносно самостійний характер. Міра суб'єктивності та об'єктивності в І. зумовлює або її ілюзорний характер, або тяжіння до наукового відображення соціальних відносин, співвідношення загальнонаціональних, станово-групових та особистих інтересів. У цьому — джерела розуміння ідеології як хибної самосвідомості людей і концепції деідеологізації. Конкретно-історичне розуміння суті і структури І. відображається і на літературознавстві, і на художній літературі. Наука про літературу певною мірою залежить від ідеологічних доктрин і статусу І. в суспільстві, художня література так чи інакше відображає соціальну психологію та її взаємини з І. (див.: **Вульгарний соціологізм у літературознавстві; Деідеологізація; Ідейність літератури**).

**Ідéя худóжнього твóру** — емоційно-інтелектуальна, пафосна спрямованість художнього твору, яка приблизно може бути охарактеризована як провідна думка, ядро задуму автора. Уже етимологія слова «І.» вказує, що воно виникло тоді, коли духовний світ людини мав синкретичний характер, а в індивідуальній і суспільній свідомості не було виразної диференціації художньо-образного і логічно-понятійного мислення, мистецтва і науки. Розуміння сутності І. ніколи в науці не зводилося до логічного висловлювання, до якоїсь завершеної, сформульованої за законами формальної чи математичної логіки думки-тези, однозначного положення. Навіть у теорії

пізнання марксизму-ленінізму І. відрізнялася від теорії як форми пізнання тим, що, крім певного відображення об'єкта, вона містила у собі мету людської діяльності, згідно з якою цей об'єкт мав бути змінений, перетворений. Теоретики літератури, які уникали гносеологізму в літературознавстві, говорили про художню ідею, специфіку ідеї художнього твору, називали її ідеєю-пафосом, наголошуючи, що І. в художньому творі виражається системою художніх образів, постає в свідомості читачів як ідейно-емоційний пафос, який схоплюється читачем чи критиком логіко-понятійними засобами у вигляді основної думки. На жаль, у традиційному літературознавстві переважало тлумачення І. художнього твору як головної думки, з чого виходило, начебто І. може існувати ще до художнього твору, уподібнюватися до каркасу, на який скульптор наносить глину майбутньої статуї. Не брався до уваги той факт, що І. в сфері справжньої художньої творчості на жодному з етапів творчого процесу не існує поза яскравими уявленнями, почуттєвими враженнями, емоційним збудженням, які є складниками творчої уяви митця, де твір постає, формується й оформлюється. Враховуючи цю особливість творчого процесу, естетики і літературні критики розрізняли ідейність і тенденційність літератури, давали характеристику ідейності літератури як внутрішньої якості образного мислення, що спирається на ціннісне, естетичне ставлення людини до світу, яке різними засобами і способами виражається, матеріалізується (див.: **Деідеологізація; Ідейність літератури; Ідеологія**).

**Іди́лія** *(грец. eidyllion — замальовка, невелика віршова пісенька)* — форма буколіки, невеликий, переважно віршовий твір, в якому поетизується сільське життя. Назву запровадив давньогрецький поет Теокріт (III ст. до н. е.), написавши збірку «Ідилія» — переважно гекзаметрами. Його ліричний герой — представник пастушого простолюду — контрастував із зіпсованим городянином, характеризувався надмірною чутливістю та статечністю. Традицію Теокріта продовжили в тогочасній Греції поети Мосх та Біон (II ст. до н. е.), в Римі — Вергілій, Кальпурній (І ст. до н. е.), Немесіан (III ст. н. е.). В новоєпропейській літературі І. поширилася завдяки руссоїстській концепції «повернення до природи», особливо після появи «Ідилій» С. Геснера у 1756. Основні мотиви — безтурботне, щасливе життя дітей землі, їхнє гармонійне світовідчування. В українській поезії першим до цього жанру звернувся Л. Боровиковський («Подражаніє Горацію»), відтоді він викликав інтерес не тільки ліриків, а й прозаїків та драматургів:

Верби гойдались над ставом і тихо дзвонили в повітрі.
М'яко котили хвилі над полем у злотому морі,

Коник дзюрчав у волошках, і сивий старенький корівник
Десь на леваді в сопілку, пасучи корову, дударив.
Раптом прийшло, зашуміло, мов буря осіння у пущі,
Й птиця, жар-птиця залізна майнула... Ревіли корови,
Плакали верби і вже не дзвонили в повітрі,
Плакала лунко сопілка — в сумі сивенький дударик
*(О. Влизько).*

**Ідіолéкт** *(англ. idiolect, від грец. idios — свій і dialectos — розмова, говір, наріччя)* — індивідуальне мовлення, що пояснюється місцем проживання, віком, фахом, соціальним станом, загальним рівнем культури певної людини. І. як мовна характеристика особистості не тільки окреслює особливе, а й розкриває розмаїті аспекти мови як загальнонаціонального феномена, її невичерпний потенціал. Літературний І. в сучасній поетиці розглядають як важливий складник індивідуального стилю, власне ідіостилю (цей термін застосовується на теренах лінгвістичної поетики). Яскрава характеристика І. втілена в образі возного Тетерваковського з п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Прикладом І. можуть бути новели В. Стефаника, пронизані покутською говіркою, його авторська своєрідність у використанні мовних засобів, що витворює індивідуальний стиль (ідіостиль) письменника. За сукупністю І. визначають професіоналізми, жаргонізми, діалектизми, сленги.

**Ідіóма** *(грец. idiota — особливість, самобутній зворот)* — стійкий, неподільний, специфічний для певної мови вислів, який виражає єдине поняття, своєрідний фразеологічний зворот. За будовою І. є нерозчленовуваним словосполученням («вухналі кувати» — мерзнути; «дати гарбуза» — відмовити жениху; «витрішки продавати» — не мати змоги купити якийсь товар; «стріляний птах» — людина з досвідом і т. п.). І. властива лише одній мові, вона виявляє національний колорит, що втрачається при перекладі ін. мовою (водночас руйнується зміст І.), широко використовується у художній літературі. Так, ідіома «дати гарбуза» сформувала одну із сюжетних ліній «Конотопської відьми» Г. Квітки-Основ'яненка, правила за композиційну основу оповідання «Артишоки» Олени Пчілки.

**Ізбóрник** — архаїчна рукописна хрестоматія, що містила різні вислови, уривки із богословських творів тощо, поширювалася на землях Київської Русі. Найдавніша така пам'ятка — «Ізборник Святослава» 1073, переписаний для київського князя з болгарського оригіналу, складеного на початку X ст., має понад 380 статей, що належать 25 авторам (переважно візантійським духовним письменникам), зокрема Георгію Хіровоску, котрий написав трактат з поетики з визначенням тропів («О образѣхъ»), найдавніший список апокрифів і т. п. Відомо 20 рукописів, які частково або пов-

ністю збігаються із цією книгою. Відомий ще «Ізборник Святослава» 1076, виконаний писцем Іваном (Іоанном), складений на основі рукописів великокнязівської бібліотеки. Зміст цієї хрестоматії складається із перекладів візантійських авторів, фрагментів житій, «Стословця» константинопольського патріарха Геннадія, творів про «шанування книжне» тощо. Пам'ятка збереглася в одному списку.

**«Ізмара́гд»** *(грец. smaragdos — смарагд)* — літературний збірник творів релігійно-дидактичного змісту; склався у XIII—XIV ст. у Київській Русі, поширювався у списках серед східних слов'ян до XVIII ст. Кожна з відомих трьох редакцій включає до 100 «слів» і «повчань», що стосуються норм церковного та морально-побутового життя. Твори, включені до «І.», належать ранньохристиянським, візантійським та києворуським авторам, серед яких — Іоанн Златоуст, Василій Великий, Григорій Богослов, Кирило Туровський та ін. Дві з редакцій мають виразно український характер у фразеології, мовному ладі афористики. Повчальні правила стосуються друзів, жінок, челяді, одруження і «любодіянія», дітей, а також користі «почитанія книжного» і потреби заглиблюватися в прочитане. Створюючи збірник поезій «Мій Ізмарагд», І. Франко розробив символіку і окремі мотиви києворуського «І.» з його афористикою.

**Ізо́колон** *(грец. isos — рівний і kolon — частина речення, складник періоду)* — стилістична фігура, кількаразове повторення на невеликому відтинку віршової площі одних і тих самих слів чи словосполучень (колонів) задля витворення синтаксичного паралелізму з анафоричними та епіфоричними компонентами, задля інтонаційної та смислової увиразненості поетичного мовлення:

На горі гора,
а на тій горі
піч горить.
Піч горить —
хліб пече.
«На тобі, пече,
мою печаль,
хай хліб пече,
а не серце молоде» *(В. Голобородько)*.

В І. спостерігаються ознаки ізосинтаксизму.

**Ізоляціоні́зм** *(англ. isolationism, від франц. isolation — роз'єднання, відокремлення)* — широкий суспільний рух, що виник у США наприкінці XIX ст. на основі ідеї невтручання у суспільно-політичні процеси поза американським континентом; загальна назва естетичних концепцій, які на основі вчення І. Канта про незацікавленість естетичного судження обстоювали і розробляли вчення про автономність естетичних цінностей,

самодостатність мистецтва, незалежність митця від суспільно-політичних, економічних, ідеологічних умов і доктрин. Цим терміном часто зловживали радянські естетики і літературознавці 60—80-х XX ст., критикуючи т. зв. ревізіоністські та буржуазні вчення А. Шопенгауера, Б. Кроче, Т.-С. Еліота, структуралістів Я. Мукаржовського, Р. Якобсона, постструктуралістів (Ж. Дерріда, Р. Барт, Юлія Крістева). Див.: **Герметизм**.

**Ізометри́зм** *(грец. isos — рівний і metron — міра)* — рівнометричність, притаманна квантитативному віршуванню, подеколи проявляється в силабо-тоніці, зокрема у байкових та акцентних віршах, а також у верлібрах (називають їх ще гетерометричними віршами). І. заснований на однаковій кількості мор як одиниці часу для визначення короткого складу та однаковому характері стоп — однакової комбінації довгих та коротких складів. І. притаманний гекзаметру, де чотириморна стопа дактиля замінювалася двоскладовою, але чотириморною (спондеєм). Українською мовою гекзаметр перекладається шестистопним дактилем (остання стопа — хорей) як адекватним еквіритмічним засобом, що його застосовував, приміром, Б. Тен при перекладі «Іліади» Гомера:

Хай же загине навік між богів ворожнеча
Й гнів, що й розумних не раз до лихої призводить нестями.

І. використовується також в ін. розмірах, де довгий склад замінюється двома короткими (пірихій), урізноманітнюючи ритмомелодійні можливості античної версифікації.

**Ізоморфізм** *(грец. isos — рівний і morphē — форма, вигляд)* — поняття, що характеризує відповідність між структурами подібних об'єктів. Ізоморфними є системи, в яких кожному елементові однієї системи відповідає лише один елемент другої системи, і навпаки. Коли характеризують І. об'єктів пізнання, то абстрагуються від природи, сутності їх елементів, зосереджуються тільки на структурах. У цьому сенсі говорять про І. художніх творів щодо дійсності в натуралізмі і реалізмі. Модерністські напрями не відмовляються від І., хоч будують твори на неміметичних засадах. Однак у певному аспекті вони зберігають елементи І., зокрема на рівні поетичного мовлення. Тут І. трактують як властивість різних семантичних елементів об'єднуватися в таку смислову сполуку, в якій первісні значеннєві чинники втрачають своє функціональне призначення. Принцип І. закладений, зокрема, в ідіомах. Він спостерігається також в основі тропів, що не підлягають прямому декодуванню:

Десь клюють та й райські птиці
Вино-зелено *(П. Тичина)*.

Інколи в поетичному тексті І. з погляду логіки набуває вигляду суперечливих взаємовиключень, однак внутрішньо вмоти-

вованих у художньому контексті, де активізуються не так раціональні, як ірраціональні тенденції:

Дерева шиють і шиють.
Боляче голкою
Щебіт ранять
І вишивають квітку *(М. Воробйов).*

**Ізосилабізм** *(грец. isos — рівний і syllabe — склад)* — рівноскладовість, власне, однакова кількість складів як ритмічних одиниць у співмірних рядках вірша. На цьому принципі будується силабічна версифікація, притаманний він і народній пісні. В І. всі склади трактуються як рівні, проте їхня акцентна відмінність настільки очевидна, що ізосилабічна система змушена враховувати ці та аналогічні чинники української мови:

Дивна річ на світі цім навіть і така є:
не однаковий на зріст кожен виростає [...]
*(Климентій Зіновіїв, переклад*
*з книжної української О. Шугая).*

**Ізосинтаксизм** *(грец. isos — рівний і syntaxis — складання)* — суміжне розташування віршових рядків, побудоване за принципом синтагматичного членування аналогічних синтаксичних одиниць поетичного мовлення, вживається у вигляді різних стилістичних прийомів (анафора, епіфора, ізоколон і т. п.). І. спостерігається у вільних віршах, верлібрі, в тонічній системі віршування:

Був такий день,
коли не можна нічого тягти з лісу,
бо прилізе гадина додому.
Були такі слова,
які вимовляти умів сліпий,
викликаючи гадину з-під хати, —
убити її.
Була така гадина,
яка ховалася від холоду в печі
і серед ночі цокала, як годинник [...]
*(В. Герасим'юк).*

І. притаманний народній пісні, найбільше він характерний для дум. Елементи І. вживаються подеколи і в прозі задля увиразнення художнього мовлення.

**Ізотонізм** *(грец. isos — рівний і tonos — наголос)* — рівнонаголошеність у рядках тонічного вірша. До принципу ізотонічного акцентування часто звертався М. Семенко:

Чи бачив хто, як сліпнуть думи
І серце розпадається, надвоє розколене?

І коли вирисується воно із стуми —
Це ж жах, коли побачив, що воно оголене.

**Ізохроні́зм** *(грец. isos — рівний і chronos — час)* — рівночасся; принцип ритмічної організації вірша, котрий полягає у поділі його на ритмічні групи, рівні між собою у часі їх вимови. На основі І. будувалося античне віршування, а також східне (аруз), класичне китайське, санскритські джаті тощо. Принцип І. утворює платформу тактометричної системи російського віршознавця О. Квятковського. І. притаманний деяким жанрам народної творчості, зокрема коломийкам, до яких зверталися й українські поети:

Вийди, вийди у садок, королівно з казки,
Приберу тебе в вінок за хвилину ласки
*(П. Карманський).*

**Іконогра́фія** *(середньогрец. eikōn — зображення і graphō — пишу)* — перелік, опис і систематизація зображень певної особи, сюжету тощо; правила зображення певного сюжету чи особи, особливо дотримувані в середньовічному мистецтві, пов'язаному з релігійною тематикою.

**І́кт** *(лат. ictus — удар, наголос)* — сильна доля у стопі, ритмічний наголос у вірші, що не збігається із граматичним:

[...] Як море — глибока туго́ю народу,
Між світом і тьмою гориш у краска́х!
Безкрая думками і вічна промінням,
Смієшся в негоду,
Зоріє Твій шлях:
Народ Твій, як велет, буде́ йти верхами —
Душа моя плаче без тями! *(В. Пачовський).*

**Ілітера́т** *(лат. illitera — не буква, не літера)* — запис певних звуків української мови, для яких не існує відповідних графічних знаків («гм», «тпру», «угу» «хр-р-р» та ін.) або які силоміць вилучені із мовного обігу, як-от [ґ]:

Ввійшла фігура. «Як зветесь ви?» — «Фра́нко».
«Гм, Ста́нко?» — «Фра́нко!» — «Ста́нко, запишіть.
Давно тут?» — «Місяць». — «Гм! А ти коханку?»
— «Сім день.» — «А ти?» — «Я завтра йду на світ».
Побачив книжку. «Маєте дозвілля
Читать?» — «Так». — «Гм!» [...] *(І. Франко).*

**Ілюстрати́вність** *(лат. illumino — освітлюю, роз'яснюю)* **у літерату́рі** — надуживання в художній літературі зображально-описовими елементами, які покликані унаочнювати, конкретизувати певну думку, ідеологічну доктрину чи партійну програму. І. — своєрідний прояв белетризації, тенденційності літератури. У 50—60-ті XX ст. широко побутував

термін «лакувальна література» для означення творів, які прикрашували соціалістичну реальність, видавали бажане за дійсне. Проти І. в літературі була спрямована книжка «Не ілюстрація — відкриття» Л. Новиченка (1967), де він писав: «Всі ми дуже добре знаємо, що мистецтво відображає життя зовсім не в спосіб простого ілюстрування», — але водночас визнавав, що «всупереч власним намірам ми нерідко в своїх студіях зводимо літературу до ролі безхитрісного ілюстратора історичних подій і процесів, забуваючи, що всяке справді художнє зображення дійсності є більшим чи меншим відкриттям». Справжні причини І. в українській літературі 30—80-х XX ст. були пов'язані з доктриною соціалістичного реалізму.

**Ілюстра́ція** *(лат. illustratio — ілюстрація, зображення)* — зображення, яке наочно пояснює або доповнює будь-який друкований текст (карта, схема, репродукція), зокрема тексти літературно-художніх творів. У книжкових ансамблях, що включають І., виникає змістова взаємодія між творами однієї форми суспільної свідомості — мистецтва, які належать до його різних видів (поезія і графіка, література і малярство тощо). Історія І. починається ще з ксилографічних І. у Китаї VI—VII ст. У рукописних сувоях пізньої античності текст не відділявся від І., фігури яких виносилися на поля та в проміжки між рядками. При формуванні листового кодексу І. незрідка займали цілі сторінки. Середньовічні ілюстратори часто вплітали фігурні зображення в ініціали, дещо пізніше в рукописну книгу вводили портретні, жанрові мініатюри. З винаходом книгодруку складаються т. зв. блочні книги, «книги-картинки». У виданому з гравюрами «Апокаліпсисі» А. Дюрера (1498) І. конкурує з текстом. У І. Ренесансу й особливо бароко зображення насичується алегоричними і емблематичними деталями. Основна мета художника-ілюстратора полягає в тому, щоб допомогти читачеві-глядачеві у сприйнятті тексту. Ефективності пізнання змістової взаємодії поетики літературного твору з поетикою І. сприяє врахування ідеї історико-типологічних відповідностей. Оновлення графічної манери, перехід до контрастного штриха відбулися в українському книговиданні в 60-ті XX ст. завдяки пошукам І. Селіванова, творчості Г. Якутовича, С. Адамовича, В. Кутківа. Часом книга задумується як ілюстрована (видання сонетів Мікеланджело Буонарроті з репродукціями його малярських творів у перекладі М. Бажана, книжки-триптиху «Київський оберіг» І. Драча з гуашевими малюнками Ю. Кимича). Особливо значне місце посідає І. у виданні літературно-художніх творів для дітей, молодших вікових читацьких груп.

**Імажи́зм** *(франц. image — образ)* — модерністська течія у світовій літературі, наріжним каменем якої є поняття

образу як самодостатньої одиниці поетики художнього твору. Зародилася в англо-американських мистецьких колах на початку XX ст. Теоретиком вважається Т.-Е. Г'юм — засновник клубу «Школа імажизму». Пізніше цей напрям у літературі представляли Е. Паунд, Р. Олдінгтон, Дж.-Г. Флетчер, Т.-С. Еліот та ін. Основні засади І. зводилися до усвідомлення значущості образу в поетичній мові як інтелектуального емоційного комплексу. Одночасно образ вважався не оздобленням, а органічною цілісністю поетичної естетики. Імажисти впроваджували і культивували верлібр, а також японські хоку. Вважається, що після 1930 І. припинив своє існування в літературі як напрям. В українській поезії творчість Б.-І. Антонича мала певні ознаки І.

**Імажині́зм** — *літературна група і напрям у російській* поезії (В. Шершеневич, Р. Івнєв, С. Єсенін, А. Марієнгоф, пізніше А. Кусиков та І. Грузинов), які з'явилися на літературному обрії в 1919, заманіфестувавши свою появу в журналі «Сирена» (Воронiж, 1919). Російські імажиністи в основу свого розуміння естетики художньої мови вкладали ключове поняття «образ». Образ як елемент поетики в імажиністів набирав значення самодостатності та самоцілі. При цьому творчість С. Єсеніна, А. Марієнгофа та Р. Івнєва демонструвала практичне застосування ідей імажиністів, які виражалися в пошукові нових потенцій художньої мови, творенні метафор тощо. Група формально існувала до 1927, хоча С. Єсенін вийшов з неї ще у 1922, а через два роки публічно заявив про свій вихід у листі до газети «Правда». В тодішніх суспільно-політичних умовах І. як напрям у російській поезії не міг довго існувати, хоч і відігравав значну роль у пошуках новітніх засобів поетичної мови. В українській поезії можна знайти лише поодинокі випадки трансформації художніх засобів цієї групи (В. Сосюра).

**Імане́нтність** *(лат. immanens — властивий, притаманний чомусь)* — властивість, притаманна певним предметам та явищам, що виражає їхню сутність; у мистецтві проявляється через самтожність таланту, тобто здійснюється шляхом самоідентифікації, самопізнання та самореалізації у відповідній «спорідненій діяльності», на чому наполягав Г. Сковорода, вважаючи, що «неспорідненість» згубна для мистецтва. Лише віднайшовшись у собі, розкривши свою сутнісну основу, воно може бути рівновеликим будь-якому іншому явищу суспільної та духовної дійсності.

**Іміта́ція** *(лат. imitatio — наслідувати)* — наслідування, підроблення. Часто вживається в імпресіоністичних творах, особливо в поезії, задля увиразнення безпосередності враження:

Дзень-дзень-дзень-дзень:
дзеленькають останні колеса
коляски старосвітчини,
що колобродять у забуття *(Емілія Лучак).*

І. закорінена у міметичні принципи художньої діяльності, однак вона втрачає своє значення за відсутності чуття естетичної міри. Та особливої шкоди І. завдає літературі, коли перетворюється на копіювання відомих її прийомів, стильових елементів тощо, подеколи переростаючи у хворобливу тенденцію, пойменовану епігонством. Такі хвилі виникали під могутнім впливом поезії І. Котляревського, Т. Шевченка, спостерігалися і в 60-ті XX ст., коли наслідувалася лірика І. Драча, В. Симоненка та ін. Ще один різновид І. становить т. зв. імітат-література — пролетарський реалізм чи соціалістичний реалізм, — яка не продукує жодної художньої цінності, оскільки позбавлена естетичного критерію, проте здатна вправно копіювати художні зображально-виражальні засоби (див.: **Графоманія**).

**Імпресіонізм** *(франц. impression — враження)* — напрям у мистецтві, який основним завданням вважав ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Сформувався у Франції в другій половині XIX ст., насамперед у малярстві (назва пішла від картини К. Моне «Імпресія. Схід сонця», 1873). Його представники — художники К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега та ін. — основним завданням вважали найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати свої миттєві враження, настрої. І. на межі XIX—XX ст. став вагомим компонентом європейського письменства. Однак у літературі І. не знаходив такого програмового характеру, як у малярстві, не мав свого окремого угруповання, наближався то до натуралізму (у прозі), то до символізму (в поезії). Його представники змальовували світ таким, яким він видавався в процесі перцепції. Ставилося за мету передати те, яким видався світ у даний момент через призму суб'єктивного сприйняття. Це зумовило функціональні та композиційні зміни опису: опис став епізодичним, фрагментарним, суб'єктивним. Імпресіоністичні тенденції викликали також зміни в характері оповіді епічних жанрів: вона певною мірою ліризувалася, що спричинило піднесення ролі й розширення функції внутрішнього монологу. У французькій прозі І. представляють брати Гонкури, А. Доде, Г. де Мопассан, в австрійській — С. Цвейг, А. Шніцлер, у польській — С. Віткевич, С. Жеромський та ін. Елементи І. (зокрема, характерне для нього пленерне бачення, реалізоване найчастіше через метафору, що виконує настроєву функцію) зустрічаємо у творах українських письменників, наприклад «На камені», «По-людсько-

му», «Тіні забутих предків», «Intermezzo», «Цвіт яблуні» у М. Коцюбинського та ін. Тут естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, передача різних внутрішніх почуттєвих станів автора домінують над іншими художніми засадами. Імпресіоністичні тенденції спостерігаємо у творчості письменників 20—30-х XX ст. — Г. Михайличенка («Блакитний роман»), М. Хвильового («Сині етюди»), Мирослава Ірчана («Карпатська ніч») та ін. У ліриці імпресіоністичні тенденції найвиразніше виявилися у французького поета П. Верлена, але без таких модифікацій, як у епічному жанрі. Великого значення надавалося звуковому настроєвому оформленню, музичності вірша. В українській поезії І. позначена творча практика П. Тичини, В. Чумака та ін. Характерним у цьому плані є символістсько-імпресіоністичне змалювання ранку М. Йогансеном:

Захолола жахом зоря
Над лісом
(Давно вже помер місяць),
Червоне бадилля на сході кричить,
Угору лізе вогневий буряк,
Видирається вище, і вище, і вище,
Ударив, свиснув, розсипався іскрами
— Ранок.

У драматичній творчості І. виявляється в розслабленні фабульної структури, розбиванні сценічної дії на значущі елементи, використанні незакінчених фраз, думок, створенні невловного настрою, а також у високому ступені поетизації драми. Подібно до лірики І. найчастіше поєднується в драмі з символізмом, що простежується у творчості М. Метерлінка, О. Вайльда, С. Виспянського. В українській драматургії І. виявляється меншою мірою, проте його елементи притаманні символістській п'єсі «Казка старого млина» С. Черкасенка, п'єсі «Бенкет» М. Рильського та ін.

**Інвекти́ва** *(лат. invehi — нападати)* — творчий прийом, що полягає в гостро сатиричному викритті певних осіб чи соціальних явищ, відомий з античної доби (ямби Архілоха, промови Демосфена, сатиричні діалоги Лукіана, епіграми Катулла та Марціала тощо). Стильові форми І. спостерігаються й у Святому Письмі, в посланнях апостолів. В Україні І. набула розвитку в період полемічної літератури (Герасим Смотрицький, Іван Вишенський та ін.), досить актуальною вона виявилась і в XIX ст. (Т. Шевченко, М. Старицький та ін.), і у XX ст. (І. Франко, В. Самійленко, П. Тичина, М. Рильський, Є. Маланюк, В. Симоненко та ін.). Прикладом І. є вірш Є. Маланюка, в якому він дає відповідь на «Посланіє...» Я. Савченка, де поета-емігранта було обізвано «Квазімодо», та М. Доленга, обуреному суворим словом правди в ліриці Є. Маланюка:

Не сперечатимусь: я син свого народу —
Сліпця відвічного, каліки і раба,
І, мабуть, таки-так, що образ Квазімодо
Із образів усіх мені б припав.
Тож хай отак: страшний, великий, незугарний
Я — лихом виплекан і викохан у тьмі,
Щоб в рухах дзвонаря нестримано і марно
Казився лютий гнів непримиренний мій.
Щоб в чорний час зневаг, насильства, гвалту
й муки,
Коли регоче хам над неміччю краси, —
Враз вовком кинутись, наллять залізом руки
І кров'ю ворога жагу свою вросить!
Стою в височині, в стрільчастій
амбразурі,
А там внизу — юрба, де наймити, старці,
І красний Шатопер, ще несвідомий бурі,
Яка пала в очах, яку держу в руці.

**Інвéрсія** *(лат. inversio — перевертання, переставляння)* — стилістична фігура поетичного мовлення, яка полягає в незвичному розташуванні слів у реченні з очевидним порушенням синтаксичної конструкції задля емоційно-смислового увиразнення певного вислову: *«Умовляють серця перебої»* (В. Еллан (Блакитний)) — тут додаток і підмет вжиті не на своїх місцях задля акцентного підкреслення слова «серця». І. вживається переважно в ліриці. Деякі поети виявляють посилену схильність до інверсованих сполучень, що певною мірою визначають їхній мовний стиль:

Наче весни усміх перший є вірш і дівчина перша;
спомин — роса весняна, щастя забутого сон
*(Б.-І. Антонич).*

Почасти І., зумовлена вимогами віршового розміру, впливає на ритмомелодику поетичного твору, витворює своєрідні ритмічні нюанси, неможливі за нормативного синтаксичного ладу.

**Індекс** *(лат. index — покажчик, перелік, список)* — список, покажчик, перелік будь-чого. У книговжитку відомий «Індекс заборонених книг» — перелік видань, підданих осуду католицькою церквою і повністю заборонених до видання, продажу й читання. Перший такий зведений папський І. був виданий 1559 у Римі і відтоді постійно перевидавався з доповненнями; включав твори єретиків, діячів Реформації, мислителів (Е. Роттердамський, Дж. Бруно, М. Коперник, Т. Кампанелла та ін.), письменників (Данте Аліг'єрі, Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, Вольтер та ін.), праці політичних мислителів (Н. Макіавеллі). З 1966 видання цього І. припинено. Список рекомендованих і заборонених церквою книг

вміщено як додаток в «Ізборнику Святослава» 1073. У бібліографії — умовне означення, присвоєне кожній рубриці в бібліотечно-бібліографічних класифікаціях.

**Індивідуáльний стúль** — іманентний (властивий його внутрішній природі) прояв істотних ознак таланту у конкретному художньому творі, мистецька документалізація своєрідності світосприйняття певного автора, його нахилу до ірраціонального чи раціонального мислення, до міметичних принципів (принципів уподібнення) чи розкутого образотворення, його естетичного смаку, що в сукупності формують неповторне духовне явище. Так, І. с. П. Тичини з яскравими рисами потужної панмузичності та ірраціональної стихії чітко відмінний від І. с. М. Зерова з виразними формами класичної гармонії, дисципліною поетичного мовлення, перейнятого інтелектуальною пристрастю. Залежно від міметичних настанов І. с. може набувати таких ознак: *реалістичних*, коли життя відображається у всіх його формах (Панас Мирний, Г. Косинка, У. Самчук та ін.); *романтичних*, коли самоцінна уява творить можливу дійсність, рівновелику довколишній (Ю. Яновський, М. Йогансен, О. Довженко та ін.); *символістичних*, коли відбувається порив творчого духу до трансцендентних (неприступних для людського пізнання) істин (Олександр Олесь, І. Липа та ін.) тощо. Сукупність аналогічних І. с. певного періоду еволюції літератури може стати причиною появи стильових течій, об'єднаних спільною ідейно-естетичною платформою, як це сталося на початку XX ст. (імпресіонізм, символізм, неоромантизм, експресіонізм та ін.). Подеколи ці конкретно-історичні явища, сягаючи значних масштабів, переходять у форми великих напрямів (бароко, класицизм, романтизм, реалізм, модернізм і т. п.), де усталюються відповідні художні канони, жанри, методи. Літературний стиль різниться за своїм змістом від І. с. мовного, або стилістики, де висвітлюється специфіка мовних засобів у різних мовленнєвих сферах (розмовна, повсякденно-побутова та книжна, наукова, науково-популярна, офіційно-ділова, публіцистична, художня та ін.).

**Інкунáбула** *(лат. incunabula — колиска)* — книги раннього, «колискового» періоду книгодрукування; умовно — видані при перших спробах І. Гутенберга у 40-ві XV ст. до 1 січня 1501. І. — надзвичайно важливе джерело історії літератури. Відомо до 40 тис. назв загальним тиражем майже 500 примірників І. Ведеться міжнародний облік і опис примірників І., що зберігаються в наукових книгосховищах світу; на його базі видається «Зведений каталог інкунабул».

**Інсценізáція** *(лат. in — на і scaena — сцена),* або **Інсценíвка,** — переробка літературного твору (прозового, поетичного) для постановки його на сцені або для радіо- чи теле-

вистави. І. має на меті засобами драматургії передати ідейно-художній зміст інсценізованого твору, тут можлива і його інтерпретація. Перша І. в репертуарі українського театру — оперета «Різдвяна ніч» М. Старицького (1874) за оповіданням М. Гоголя. І. здійснюється й самим автором. Так, С. Васильченко інсценізував власне оповідання «Свекор».

**ІНТЕБМОВСЕ́ГІЇ (Інтелектуа́льний Бло́к Молодо́ї Всеукраї́нської Генера́ції)** — засноване 1927 (Львів) об'єднання молодих західноукраїнських футуристів, очолене поетом Я. Цурковським. При об'єднанні діяло видавництво «Новий Кобзар», виходив місячник «Літературні Вісти» (з'явилося п'ять чисел), на сторінках якого друкувалися їхні декларації, переважно урбаністичні поезії, статті. До угруповання входили Є. Бунда, брати А. та Я. Курдидики, В. Ковалишин, Т. Небожук, Ірина Величко та ін. Крім маніфестування своєї мистецької позиції, кпинів із «старої брички бабуні Музи» та «сентиментальних Горацїїв», яким протиставлявся «мідяний динамізм» та «цивілізаційний презентивізм», вони мали на меті популяризувати здобутки авангардизму в європейських літературах та письменстві Наддніпрянщини, передусім панфутуризм та «динамізм-спіралізм», обстоювали власний «парафутуризм». Проте, на відміну від них, поетам І. не було властиве нігілістичне ставлення до класики, стильових тенденцій імпресіонізму чи символізму (досвід «Молодої музи»), вони прагнули досягти сильного національного колориту.

**Інтегра́ція** *(лат. integratio — поповнення, відновлення)* **нау́к при ви́вченні худо́жньої літерату́ри** — процес взаємодії різних галузей знань і відносно самостійних гуманітарних та природничих наук у вивченні сутності художньої літератури і функціонування завершених творів у житті суспільства. Значення І. н. при в. х. л. усвідомилося після виділення літературознавства в окрему наукову галузь, з поглибленням диференціації методологічного арсеналу естетики, психології, історії, соціології, з виникненням нових наук — семіотики, теорії інформації, культурної антропології, металінгвістики, які по-своєму звертаються і до мистецтва, і до художньої літератури зокрема. Під впливом досягнень цих наук видозмінюється традиційне літературознавство як за своєю структурою, так і за методологічним оснащенням. Це виявляється в історичній динаміці (змінності і боротьбі) літературознавчих шкіл, напрямів (біографізм, компаративізм, культурно-історична школа, психологізм, формалізм, «нова критика», рецептивна естетика, структуралізм, філософський постструктуралізм тощо) і в структурі знання про літературу, в критеріях оцінки художніх творів і літературознавчих праць. Поняття «І. н. при в. х. л.» включає організаційно-кількісний і логіко-пізнавальний (якісний) аспекти. У першому випадку

йдеться про координацію, поєднання зусиль представників різних наук та наукових установ, які звертаються до художньої літератури як об'єкта дослідження під власним кутом зору. У другому — про використання *літературознавцем* (теоретиком, істориком літератури, літературним критиком, текстологом) здобутків ін. наук при самостійному дослідженні та інтерпретації літературних явищ, текстів художніх творів тощо. У першому випадку акцент переноситься на організаційні форми роботи (погодження планів роботи, координація досліджень, проведення спільних симпозіумів, конференцій, видання праць тощо), у другому — на методологію дослідження, на субординацію методів, запозичених з інших наук, і осмислення їх евристичних можливостей при врахуванні своєрідності предмета дослідження. В україністиці процес інтегрування філософсько-естетичних, психологічних і лінгвоструктуральних досліджень у галузі літературознавства започаткували ще О. Потебня, І. Франко, С. Балей, О. Білецький, М. Гнатишак, Я. Ярема, продовжували в різних суспільно-політичних умовах (тому не з однаковим результатом) Л. Білецький, Д. Чижевський, Ю. Шерех, Г. В'язовський, Я. Розумний, Г. Грабович, М. Павлишин та ін.

**Інтелектуалізм** *(лат. intellectus — розум, пізнання)* **у літературі** — умовна назва стильової домінанти твору або літературної течії, пов'язаної з відчутною перевагою інтелектуально-раціональних елементів образного мислення митця над емоційно-чуттєвими. Якщо виходити з єдності емоційної та інтелектуальної сфер духовного світу людини, то І. не має аксіологічного статусу, є диференційною ознакою певного типу людини, ступеня її вікового чи духовного розвитку. В літературі І. виявляється у схильності персонажів, оповідача, ліричного героя до розумових рефлексій, самоаналізу, в яких переважає абстрактне мислення; у порушенні і художньому втіленні важливих проблем, у розкритті інтелектуального драматизму мислителів; у схильності письменника до певних жанрів, у яких органічно виражаються ці якості персонажів і особливості змісту творів (притчі, медитації, філософсько-наукова лірика, філософські романи, драми ідей тощо). З такого погляду можна говорити про І. поезії Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Рильського, П. Тичини, М. Зерова, Є. Маланюка, О. Ольжича, І. Драча, Ліни Костенко, Б. Рубчака, І. Римарука та ін. Часто дається взнаки термінологічна неусталеність І. у літературі, незважаючи на частоту вживання цього поняття в літературній критиці. І. прози Р. Андріяшика і Вал. Шевчука, маючи зовнішню подібність за схильністю персонажів до філософування, за наявністю у текстах філософем, виконує відмінні функції в авторських концепціях життя і мистецтва. Все залежить від того, які художньо-естетичні

функції припадають на інтелектуально-розмислові елементи твору в його цілісній структурі згідно з творчим задумом автора на тлі домінантних традицій.

**Інтенціона́льність** *(лат. intentio — намір, прагнення)* — поняття філософії феноменологізму, започаткованої Е. Гуссерлем (1859—1938), позначає властивість свідомості і мови, яка ґрунтується на тому, що свідомість є завжди усвідомленням чогось, вона спрямована на предмети, що знаходяться поза свідомістю, але розуміє їх згідно з власною природою і притаманними їй правилами функціонування. Це стосується і мови як знаряддя свідомості в процесі сприймання, усвідомлення і найменування предметного світу. В теорії літератури категорію «І.» запровадив Р. Інгарден (1893—1970), який трактував літературний твір як інтенціональний предмет, що своїм побутуванням відрізняється від реальних та ідеальних предметів. І. літератури є основою дослідження створеного письменником світу як самостійного і своєрідного утворення, якому властиві ознаки літературної фікції і який своєю будовою і прикметами відрізняється від реального світу. Категорією «І.» послуговувався також М. Бахтін (1895—1975), але надавав їй вужчого значення, окреслюючи орієнтацію слова на позамовні предмети або на інше слово, що сприймається як об'єкт.

**Інтерв'ю́** *(англ. interview — зустріч)* — жанр публіцистики, який передбачає оприлюднення в пресі, на радіо чи телебаченні розмови з конкретною особою. І. концентрується навколо однієї чи кількох тем. Написані І. часто є безцінними літературними документами. І. з письменником допомагає осягнути специфіку його творчості, мотиви написання та авторське бачення художнього твору, реалії сучасного літературного процесу. Великі за обсягом І. можуть бути опубліковані як окремі книжки.

**Інтер'є́р** *(франц. intérieur — внутрішній)* — у літературі — вид опису, змалювання внутрішніх приміщень та предметів, які в них знаходяться і безпосередньо оточують персонажів твору. І. конкретизує місце подій, допомагає окреслити соціальне становище персонажа, його духовні запити, смаки, професію, вдачу, психологічний стан тощо. І. сприяє глибшій характеристиці персонажів, часто має важливе ідейно-композиційне значення. Наприклад: *«Я ходжу по своєму кабінету, ходжу вже третю безсонну ніч, чуткий, як настроєна арфа, що гучить струнами од кожного руху повітря. Моя лампа під широким картоновим абажуром ділить хату на два поверхи — вгорі темний, похмурий, важкий, під ним — залитий світлом, із ясними блисками і з сіткою тіней. Послана на кушетці й неторкана постіль особливо ріже око. За чорними вікнами лежить сніг, [...] а моя хата здається мені ка-*

*ютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі разом зо мною, з моєю тугою і моїм жахом»* («Цвіт яблуні», М. Коцюбинський). Опис зовнішнього вигляду певної будівлі чи урбаністичної композиції (майдан, вулиця тощо) називається екстер'єром.

**Інтерлю́дія** *(лат. interludere — грати в інтервалах)* — музична композиція, яка виконувалася між актами вистави для ілюстрації чи варіювання тональності п'єси, заміни декорацій або обстановки. В ширшому смислові — словесна чи мімічна сценка, яка перериває основну дію. В українській шкільній драмі XVII—XVIII ст. виконувалися сольні чи хорові канти (як правило, моралізаторські, оцінні за змістом), а також танцювальні номери (балет).

**Інтерме́дія** *(лат. intermedius — проміжний, середній)* — невеличкий розважальний драматичний твір, який виконують між актами вистави. В європейському театрі пережила кілька видозмін — від коментувань Дияволом і Богом попередньої дії, інтерпретацій античних сюжетів до музичних і танцювальних номерів (інтерлюдій). В українській драматургії XVII—XVIII ст., де здебільшого експлуатувалися старо- та новозавітні сюжети, які не давали можливості адекватно та оперативно реагувати на тодішні суспільно-політичні події, І. відображала дійсність, починаючи з XVII ст.: зафіксовано міжнаціональні відносини, конфесійні проблеми тощо. Збереглося понад 50 І., зокрема Митрофана Довгалевського та Георгія Кониського. І. є основою української побутової драми, комедії. Вплив І. відчутний у творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, М. Старицького та ін.

**Інтернаціоналі́зм** *(лат. inter — між і natio — народ)* **у літерату́рі** — форма міжнаціональних літературних зв'язків. Її природність зумовлена міграційними процесами народів світу і взаємовпливами в культурі. І. Франко у статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» (1898) показав діалектичну взаємозумовленість засвоєння кожною національною літературою елементів чужомовних літератур згідно з власними духовними потребами; але він інтернаціональне тлумачив як міжнаціональне, спільне (навіть подекуди космополітичне), а національне — як органічний вияв духовного життя нації, яка все переплавлює на свій кшталт. О. Ольжич у 1940, характеризуючи націоналістичну культуру, підтверджував: «Національність є невід'ємною прикметою кожної культури, навіть коли окремі елементи її є чужого (знову ж таки національного) походження. Може бути тільки більше або менше чужих елементів, що підлягають змінам під впливом тиснення національної природи». Проблема для сучасного українського літературознавства полягає в тому, щоб не ототожнювати інтернаціональне з системою політич-

них поглядів, не зійти до ортодоксального марксизму-ленінізму, який вживав заідеологізоване поняття «І.» задля нівеляції національної сутності літератури.

**Інтерпретáція** *(лат. interpretatio — тлумачення, роз'яснення)* — дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку. Смисловий зміст досліджуваного літературного явища в І. виявляється через відповідний контекст на фоні сукупностей вищого порядку. Предметом І. можуть бути: 1) будь-які елементи літературного твору (фрагменти, сцени, мотиви, персонажі, алегорії, символи, тропи і навіть окремі речення та слова), співвіднесені з відповідним контекстом твору або позатекстовою ситуацією; 2) літературний твір як цілість, коли у творі й поза ним відшуковується те завуальоване, приховане, що з'єднує усі компоненти в одне ціле й робить твір неповторним; 3) літературна цілість вищого порядку, ніж літературний твір, наприклад, творчість письменника, літературна школа, літературний напрям, літературний період. І. існувала вже в античній філології («алегоричне» тлумачення текстів), в середньовічній екзегетиці (християнська І. язичницького переказу), в епоху Відродження («критика тексту»), Реформації (протестантська екзегетика XVII ст.). У цей час вона чітко не відмежовується від герменевтики. Перші спроби виразного розмежування мають місце на зламі XVIII—XIX ст., коли герменевтика починає тлумачитися як теорія будь-якої І., як всеохопна наука про «мистецтво розуміння». Теорія І. у зв'язку із загальною теорією герменевтики стає одним із найпопулярніших предметів наукових дискусій у 70—80-ті XX ст. Виразно вимальовались у них дві протилежні тенденції з проміжною третьою: 1) об'єктивістська (редукційна): вважається, що значення, надане літературному творові автором, чи первісне значення самого тексту є визначальним і інтерсуб'єктивно пізнавальним (Е. Гірш, П. Югл, М. Абрамс); 2) суб'єктивістська: вважається, що значення тексту відносне; не текст детермінує І., а І. є продовженням тексту (С. Фіш); 3) раціональна: виходить з того, що значення літературного твору — це результат «діалогу» (М. Бахтін та його послідовники) чи «інтеракції» (В. Ізер, Юлія Крістева) між текстом і його реципієнтом. Свободу діалогу передбачають «недовизначеність», «недоокресленість», схематичність літературного твору, помічені ще Ф.-В.-Й. Шеллінгом, О. Потебнею, Р. Інгарденом. У сучасному літературознавстві І. у найбільш досконалих проявах пов'язується з такими напрямами наукових досліджень, як психоаналітична критика, марксизм, екзистенціалізм, «нова критика», лінгвопоетика. Спільним для них є єдина основа — герменевтична теорія І.

**Інтертекстуа́льність** *(лат. inter — між і textum — тканина, зв'язок, будова)* — основне поняття текстології постструктуралізму, запроваджене 1967 Юлією Крістевою для виявлення різних форм і напрямів письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація тощо) в одній текстовій площині, спирається на теорію поліфонічності М. Бахтіна, праці представників формальної школи, концепції анаграм Ф. де Соссюра, некласичної філософії про активну роль соціокультурного середовища у процесі сенсорозуміння. За твердженням Юлії Крістевої, І. не зводиться до цілеспрямованого цитування, швидше трактується як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, соціолектні, пропагандативні дискурси «цитатної літератури». Її міркування близькі до твердження Г.-Г. Гадамера, що «реалізоване мовлення містить у собі істину, вказуючи на вже та ще досі немовлене», що їх збігання спричинює розуміння усього вислову. Таке застосування І. здійснюється через читання-письмо, власне використання інформації, вже використаної у минулому семіотичному культурному досвіді. Тлумачачи світ як суцільний універсальний текст, постструктуралісти осмислюють І. у проекції безмежжя мови, її невичерпних семантичних значень, наслідком чого є поява нескінченно нових текстів як перетину багатьох інших, більш-менш впізнаванних попередніх чи паралельних. Його часова траєкторія відбувається на підставі відношень архетексту (логічне поняття текстової сукупності в дистибутивному розумінні), прототексту (раніший, попередній текст) і метатексту, внаслідок чого виникає інтертекст. Вони розглядаються в аспекті «текст — тести — система». Кожен рівнопокладений елемент цитатної мозаїки, репрезентований власною безпосередньою денотативною семантикою, затінюючи і притлумлюючи конотативні відтінки значень. У зв'язку з цим Ж. Женетт запровадив переосмислене поняття «палімпсест», адже нове письмо неможливе без нашаровувань інтертекстуальних смислів. Тому уявлення про твір як про «чистий листок» — безпідставне, бо він не може бути автохтонним, бо в середині тексту постійно здійснюється конотація, відсилаючи автора або читача до минулих, наступних чи взагалі сторонніх текстів. Кожна цитата вважається носієм функціонально-стилістичного коду, що вказує на відповідний спосіб мислення. Взаємовкладання таких кодів перетворюється на їхні потоки, формуючи складну картину взаємодії текстів. За версією Ж. Женетта, існують такі типи І., як співіснування в одному тексті одного чи кількох (цитата, ремінісценція, плагіат і т. п.), паратекстуальність (відношення тексту до своєї частини — заголовка, епіграфа, вставної новели), метатекстуальність (співвідношення тексту із підтек-

стом, коментування свого інтертексту), гіпертекстуальність (пародійне співвідношення тексту з профанованими ним іншими текстами), архітекстуальність, що стосується жанрових зв'язків.

**Інти́мна** *(франц. intime, від лат. intimus — найглибший, потаємний)* **лі́рика** — умовна назва ліричного твору, в якому панівний мотив — любовна пристрасть автора. Таку лірику ще називають любовною, або еротичною. І. л. розкриває широкий діапазон душевних переживань, постає найяскравішим художнім документом історії людського серця; основні мотиви поезії мають еротичне забарвлення, зумовлюють витончену інтимізацію буття, втаємничення у заповітні істини. Після «Книги Пісень» та лірики трубадурів, Ф. Петрарки і Данте Аліг'єрі, Гафіза й О. Пушкіна, Т. Шевченка й І. Франка, В. Сосюри і Наталі Лівицької-Холодної інтимна лірика виявилася невичерпною як для сучасного покоління поетів, так і для наступних.

**Інтона́ція** *(лат. intonare — голосно вимовляю)* — основні виражальні засоби мовлення, які, виконуючи комунікативну, структурну та аксіологічну функції, дають можливість відтворити ставлення (найчастіше емоційне) мовця до певного предмета чи співбесідника. Фонічні чинники І., передусім мелодика, акцентний лад і т. п., що на письмі передаються відповідними графічними та пунктуаційними знаками, відіграють вагому роль у художньому, зокрема поетичному, мовленні, зазнаючи під впливом ритму істотної трансформації, позначаються на темпі мовлення, визначають не тільки мелодику вірша, а й надають смислового значення організованим ритмосинтаксичним структурам. Відтак витворюється неповторна своєрідність поетичної І., що викликала свого часу неабиякий інтерес символістів, які намагалися створити звуковий образ на інтонаційній основі. Поза І. неможливий кларнетизм тощо. Хоч І. — обов'язкова умова існування поетичного твору, вона, як вважають сучасні дослідники (Наталя Чамата), ще достатньо не вивчена. Більшість з них (Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський та ін.) надавала першорядного значення висвітленню ритмосинтаксичних зв'язків у звучанні тексту, за основу яких править синтагма, що розгортається у вищі інтонаційно-синтаксичні та ритмічні одиниці (період, строфа тощо). Розмежування Б. Ейхенбаумом І. на три типи (наспівний, говірний, декламативний) — недостатнє, адже існують І. розповідні, запитальні, ствердні, запрошувальні та ін., які виражають велику палітру художньої модальності. Крім того, наспівний тип — визначальний для української лірики, зумовлений евфонічною природою української мови, наявний у поезії, прозі, драмі.

**Інтри́га** *(франц. intrigue, від лат. intricare — заплутую)* — спосіб організації подій у драматичному, рідше епіч-

ному, іноді — ліричному творах за допомогою складних, напружених перипетій, гострої боротьби мотивів, часто прихованих намірів. І. — важливий складник композиції, особливо в драматургії, в детективній літературі тощо.

**Інтуїтивізм** *(лат. intuitio — уява, споглядання)* — в літературознавстві — напрям, що абсолютизує інтуїцію як момент безпосереднього осягнення світу в діяльності творчої фантазії, в акті його естетичного сприймання й оцінки. Основоположником І. був французький філософ А. Бергсон (1859—1941), який у працях «Матерія і пам'ять» (1896), «Сміх» (1900), «Творча еволюція» (1907) та ін. розробив концепцію мистецтва, художньої творчості. За А. Бергсоном, у Всесвіті є дві протилежні тенденції руху життя і матерії. Трактуючи життя як порив, що має суто психологічний зміст, вважаючи його ірраціональним, не пізнаваним через поняття чи досвід, він розвивав положення, що людський розум, діяльність якого визначається завданням користі, дає людині знання про світ нижчого порядку, ніж інтуїція. Він твердив, що тільки інтуїція осягає життя у всіх його проявах, а не інтелект, який спроможний розглядати предмети і живі істоти лише збоку. Інтуїція ж проникає всередину об'єктів пізнання й адекватно осягає їх абсолютну сутність в її безкінечному русі чи розвитку. Інтуїція — це підсвідомий, інстинктивний стимул художньої творчості. Художня творчість, за А. Бергсоном, — особливе, ірраціональне бачення дійсності. Звичайне споглядання життя пов'язане із задоволенням утилітарних потреб і є звуженим, а естетичне відношення до дійсності забезпечує більш повну її візію. Наукове пізнання, на його думку, має фрагментарний чи «кінематографічний» (механічно склеєний із окремих знімків дійсності) характер, тому не може осягнути, а тим паче відтворити в поняттях безперервні зміни дійсності чи внутрішній світ людини, яка являє собою найбільш повне і безпосереднє вираження довгочасності. На бергсоніанстві виріс італійський філософ, літературознавець Б. Кроче (1866—1952), який обстоював самодостатність мистецтва, що є індивідуальним актом і не відтворює дійсності. У Росії проповідниками інтуїтивізму були філософи М. Лосський (1878—1935), С. Франк (1877—1950), Є. Трубецькой (1863—1920) і частково М. Бердяєв (1874—1948). Авангардисти В. Кандинський (1866—1944) і К. Малевич (1878—1935) будували свою теорію безпредметного мистецтва й абстракціонізму на тезі, що мистецтво — самовираження. Його завдання — втілювати душевний стан художника. В Україні ідеї А. Бергсона знайшли відгомін у творах Б. Лепкого, В. Пачовського, С. Твердохліба, О. Луцького, М. Рудницького. Українське літературознавство (Г. В'язовський, А. Войтюк, Р. Піхманець та ін.) виходить з того, що не слід абсолютизувати, містифікувати роль несвідомого в творчому процесі.

**Інтуї́ція** *(середньолат. intueor — уважно вдивляюсь)* — здатність людини безпосередньо, раптово, без логічно розгорнутого дискурсивного мислення осягати сутність явищ або питань, які привертають її увагу чи були предметом тривалого зосередження. Без І. неможливе ні виникнення художнього твору, ні його повноцінне естетичне сприйняття. Сучасні дослідники, враховуючи історію вивчення суті і функцій І., називають такі її прикмети: в процесі творчості акти, що стимулюють І., не усвідомлюються; І. з'являється разом з емоційним збудженням, у стані натхнення; І. активізує всю чуттєву сферу, поглиблює пам'ять; здебільшого І. проявляється в талантів, які не завжди мають вичерпну інформацію про явище, яке їх зацікавило; І. має цілеспрямований характер і без попереднього досвіду неможлива; І. проявляється швидко, інколи навіть блискавично. О. Ольжич твердив, що «істотою творчої інтуїції» є те, що вона «дозволяє митцеві в процесі роботи піднестися на мить на вищий ступінь відчуття й розуміння дійсності, до яких не доросла його свідомість та інтелект». Якби письменник не зміг втілити результатів інтуїтивного осяяння (інсайту) в текст, а літературознавець за допомогою логічних засобів не передав би читачам, то І. як дар і факт свідомості пропала б намарне. Один із засновників інтуїтивізму Б. Кроче писав: «Ми не можемо хотіти чи не хотіти нашого естетичного осягнення, але ми можемо зберігати і передавати іншим здійснену його об'єктивацію або не робити цього зовсім». Отже, для літературознавця важливі у психологічній проблемі інтуїції такі питання: яку питому вагу у творі займають підсвідомо-інтуїтивні і усвідомлено розраховані елементи, яку функцію вони виконують; наскільки вони чіткі і як за допомогою зображально-виражальних засобів вони фіксуються в тексті, збуджуючи і спрямовуючи І. читача чи літературознавця-інтерпретатора (див.: **Конкретизація літературного твору; Схематичність літературного твору**); як розвивати чи стимулювати І. літературознавця і спрямовувати її потоки на структуру художнього твору.

**Іноста́са** *(грец. hypostasis — сутність, основа)* — заміна однієї стопи іншою у квантитативному та силабо-тонічному віршуванні, в якому місце наголосу — стале. Термін введений В. Брюсовим («Основи віршування»). І. притаманна античному віршуванню, коли два коротких склади замінюються одним довгим, і навпаки. Цим поняттям користувалася Галина Сидоренко в тих випадках, коли хорей замінювався пірихієм чи спондеєм або ж мовилося про павзник (дольник). М. Гаспаров розглядав наявність І. і в ін. віршових розмірах. Справді, такі випадки трапляються в поезії: «*Біг наших каравел на спалахи зірниць!*» (П. Косенко).

**Іронíм** *(грец. eirōneia — лукавство, вдавання і onyma — ім'я)* — псевдонім з іронічним або жартівливим змістом. Подеколи застосовується сатириками та гумористами. Наприклад, В. Еллан (Блакитний) підписував свої пародії І. Маркіз Попелястий, К. Буревій — Едвард Стріха тощо.

**Ірóнія** *(грец. eirōneia — лукавство, удавання)* — художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. В стилістиці — фігура, яку називають «антифразис», коли висловлювання набуває у контексті протилежного значення. І. — це насмішка, замаскована зовнішньою благопристойною формою. Осмислення «І.» як естетичної категорії, як ідейно-емоційної оцінки явищ дійсності сягає античності, зокрема філософії Сократа. Проте І. Сократа заперечує реальну істину і суб'єктивне уявлення її: «*Я знаю тільки те, що нічого не знаю*». Оригінальне розуміння «І.» було в Україні. Теорія І. розроблялася викладачами поетик Києво-Могилянської академії (В. Новицький, Тихін Олександрович, Йоасаф Кроковський, Стефан Яворський, Лаврентій Горка, Георгій Кониський, Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський та ін.). У творах XVII—XVIII ст. розвивається її особлива форма — самоіронія, самонасмішка. У творах мандрівних дяків автори прикидаються простаками, дурниками, говорять нібито нісенітниці, але насправді — про серйозні речі, несумісні з довколишнім світом абсурду. І.-запитання — улюблений прийом Г. Сковороди. Вона виражається в глузуванні засобом іносказання, але завдання І. та алегорії різні. Алегорія показує схожість між окремим, конкретним і чимось іншим, що є якоюсь загальною ідеєю чи принципом, а в І. значення відмінне від сказаного, протилежне йому. Романтичну І. розробили німецькі романтики (Ф. Шлегель, А. Мюллер), спрямовуючи її на літературну форму і використовуючи як засіб заперечення всього нерухомого й закостенілого. Г.-В.-Ф. Гегель вважав І. романтиків суб'єктивною грою свідомості. В Україні розвивалася концепція заперечної І. (І. Котляревський, А. Метлинський, М. Костомаров). Особлива заслуга в осмисленні І. в художній практиці належить Т. Шевченку. У нього вона спрямована не до суб'єкта, а до об'єкта. Насмішка не заповнює остаточно її зміст. Іроніст — це сумна людина, бо обставини буття України трагічні. Т. Шевченко створив геніальні іронічні рядки, що стали афоризмом: *«Од молдаванина до фінна / На всіх язиках все мовчить, / Бо благоденствує!»*. Його І. перетворюється на засіб звинувачення антигуманних суспільних явищ, колоніальної політики царської Росії. Франкову І. можна назвати холодною, крижаною. Проте іронічний автор у творах І. Франка — не апатик, якому все байдуже. Письменник використовує апатію як маску, засіб розвінчання потворного. Українська література

XX ст. (М. Хвильовий, В. Еллан (Блакитний), Остап Вишня, М. Куліш, П. Загребельний, Є. Дудар, О. Чорногуз, Ю. Андрухович) розвиває І., характерну для літератури XIX ст., т. зв. епічну іронію (Т. Манн). І. як «об'єктивна суб'єктивність» виявляється в романах «Левине серце», «Гола душа» П. Загребельного, «Позичений чоловік», «Парад планет» Є. Гуцала, «Аристократ із Вапнярки», «Претендент на папаху» О. Чорногуза, у творах Ю. Андруховича, Є. Дударя. І. часто є єдиною формою вільного погляду на світ і героя.

**Íстина** — достовірне, адекватне знання про об'єктивну дійсність. Як термін з точним філософсько-понятійним наповненням у науковому літературознавстві стосується тільки позаестетичної реальності, що згадується у змісті художнього твору. Він зберігає певний сенс у працях про літературу, написаних з позицій гносеологізму. Якщо письменник виражає своє естетичне освоєння світу, то про об'єктивну істину в його творі не може бути мови. Часто термін «І.» вживається як синонім «художньої правди», в такому разі він втрачає свій науковий статус, адже в «художній правді» завжди відображається синтез об'єктивного і суб'єктивного. Історик літератури може оперувати істинами, що стосуються біографії письменника, хронології його творчості тощо. Теоретик літератури, що послуговується метамовою, за допомогою якої описує традиційну літературознавчу мову, може говорити про істинність тих чи інших тверджень, які мають точно окреслений сенс у системі конкретної теорії, у системі заданих (чи прийнятих) координат. Однак в такому разі літературознавець стикається з проблемою інтерпретації тексту і свідомого вибору коду й мови інтерпретації.

**Істóрико-біографíчна літератýра** — сукупність художньо-наукових творів, об'єднаних наявністю в них героя, котрий залишив помітний слід у суспільно-політичному, науковому, мистецькому, літературному житті. Це один із найдавніших видів літератури, його витоки сягають античних часів. Основою еллінської біографії вважають енкомій — громадянську надгробну поминальну промову, яка, в свою чергу, походила з іще давніших заплачок. Перші біографічно оформлені енкомії з'явилися в IV ст. до н. е. Визначну роль у розвитку біографічної літератури відіграли римський історик і письменник Светоній (прибл. 70—140 н. е.), автор «Життєписів дванадцяти монархів» і низки творів про поетів, граматиків і риторів; грецький біограф Плутарх (прибл. 46/51—120/130), що створив знамениті «Порівняльні життєписи» з паралельними розповідями про відомих грецьких і римських діячів. Біографічна література часів середньовіччя представлена житіями святих. Широкого розвитку набула вона в епоху Відродження. Найвагомішим її набутком стала книга «Життєпи-

си найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» Дж. Вазарі (1511—74), що з'явилася у Флоренції 1550 і обіймала 133 біографії митців. У добу Просвітництва значний внесок у розвиток І.-б. л. зробили Вольтер («Історія Карла XII») та Дж. Босуелл, чиє «Життя Семюеля Джонсона» вважається найповнішою з усіх англомовних біографій. Низка створених у XIX ст. життєписів продовжила започатковану цим твором традицію: семитомна біографія «Життя Вальтера Скотта», написана його зятем Д. Локхартом, шеститомник «Життя Дж. Мільтона» Дж. Мессона, тритомник «Життя Чарлза Діккенса». Видатними майстрами І.-б. л. XX ст. стали Р. Роллан, А. Моруа, А. Лану, Ю. Тинянов, С. Цвейг, І. Стоун. Давню традицію має І.-б. л. в українській літературі. Найперші твори з'явилися ще в часи Київської Русі і мали житійний характер. Тоді зародилися і стали поширеними княжі житія. Згодом героями життєписів усе частіше стають світські діячі — полководці, політики, письменники. Цілковито світський характер мала в XIX — на початку XX ст. віршована І.-б. л. Залежно від співвідношення наукового і художнього складників І.-б. л. поділяють на біографію наукову (науково-популярну), біографію науково-художню (белетризовану, романізовану, есеїстичну) та біографію художню. Наукова (науково-популярна) біографія перебуває за межами художньої літератури: в ній немає місця художньому вимислу й художньому домислу. Зразками такої біографії є книги: «Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича» О. Маковея, «Тарас Шевченко» Марієтти Шагінян, «Тарас Шевченко — поет, борець, людина» Л. Новиченка та ін. Науково-художня (белетризована, романізована, есеїстична) біографія також ґрунтується на документально підтвердженому фактажі, але вона не обходиться без художнього домислу і вимислу. Чимало творів подібного характеру побачило світ у серіях «Жизнь замечательных людей» (видається з 1933), «Життя славетних» (видається з 1966, після 1972 — «Уславлені імена»). Художня біографія існує в жанрових різновидах історико-біографічного роману, повісті, оповідання, драми, поеми, циклу поезій, окремого вірша; тут міра художнього вимислу та домислу порівняно з біографією науково-художньою значно зростає. Приклади: «Співець Митуса» М. Костомарова, «Смерть Олега» Олександра Олеся, «Іван Вишенський» І. Франка, «Мазепа» В. Сосюри, «Його дорога» П. Карманського, «Луїза Мішель» Христі Алчевської, «Пророк» І. Кочерги, «Тарас Шевченко» А. Малишка, цикли «Оповідання» Т. Франка в збірці «Про батька» і «Мандрівка в гори» Вал. Шевчука у книзі «Долина джерел», збірки «Вічна зірка» М. Хазана, «Ключі до щастя» І. Кирія, «Гості буковинської орлиці» Б. Гончаренка; «Поетова молодість» Л. Смілянського, «В степу безкраїм за Уралом» Зінаїди

Тулуб, «Помилка Оноре де Бальзака» Н. Рибака, «Марія» Оксани Іваненко, «Четвертий вимір» та «Шрами на скалі» Р. Іваничука, «Син волі» і «Терновий світ» Вас. Шевчука.

**Істóрико-функціонáльне вúвчення літератýри** — розділ літературознавства, в якому вивчається функціонування художньої літератури у свідомості читачів, динаміка сприйняття художніх текстів, біографій письменників, перебіг художніх тенденцій. Найчастіше тут мовиться про сукупність критичної рецепції, зафіксованої у рецензіях, статтях, наукових студіях та ін. документах, сприйняття певних творів у межах відповідної доби, позначених естетичними цінностями, рівнем культури їхніх авторів та публіки, спроможних на адекватне (чи неадекватне) розуміння мистецьких явищ тощо. Трапляються випадки, коли потрібен час, аби певна художня подія здобула сподіване визнання. Подеколи витворюється імідж митця, що не завжди відповідає його іманентній сутності, скажімо, постать Т. Шевченка нерідко трактується за позалітературними критеріями (народницькими, більшовицькими, патріотичними тощо), глибоко вживленими у масову читацьку свідомість: пророк, «революціонер-демократ», просвітянин, «батько» і т. п. І.-ф. в. л. спрямоване не тільки на осягнення літературної класики, а й усього художнього процесу, його внутрішніх закономірностей.

**Истóрúчна шкóла у фольклорúстиці** — ступінь розвитку теоретичної думки у європейській фольклористиці. З'явилася після перших двох попередніх етапів — міфологічної та міграційної теорій у першій половині XIX ст. Представники І. ш. у ф. основну увагу зосереджували на історичному аспекті фольклору (де і коли виник твір, які історичні події вплинули на його зміст тощо), розвивали історичну географію усної народної творчості, здійснювали масштабні експедиції, видали цінні збірники й антології фольклору. Історичному героїчному епосу надавали особливої уваги, прагнули порівнювати відповідність його змісту з реальними історичними подіями. Менше уваги приділяли естетичному аспектові аналізу фольклору, специфіці його творчої лабораторії — фольклоризації документального в його змісті, що спричинило появу розбіжностей між змістом твору і реальними фактами, які правили за імпульс його народження. Ці розбіжності вони тлумачили як «псування» першотворів, авторство яких належало більш освіченим людям з княжого чи дружинного середовища. Серед визначних фольклористів І. ш. у ф. — англійський філолог М. Мюллер, німецькі учені — історик і культуролог К.-О. Мюллер, етнограф і фольклорист В. Шварц, російський історик і фольклорист В. Міллер (починав від теорії запозичень, створив свою І. ш. у ф., що домінувала чверть століття у російській науці з 1890), О. Пипін, який розглядав спільно російський та

український фольклор, та ін. Розвиток теоретичної думки в українській фольклористиці проходив у тісному зв'язку з усіма здобутками народознавчої науки сусідніх європейських країн, але з тією особливістю, що жоден український учений не мав можливості свою працю сконцентрувати виключно на теоретичних проблемах фольклористики, бо для нації у підневільних умовах вже від самих початків зародження фольклористики як науки в епоху романтизму першорядне значення мало збирання і видання національних скарбів фольклору як засобу утвердження і захисту національної ідентичності й гідності. За цих умов історичний аспект трактування фольклору був головним. Його виділяли у своїх працях М. Максимович, І. Бодянський, М. Костомаров, який уже в 1843 виступив з першою теоретичною працею у слов'янському світі — магістерською дисертацією «Об историческом значении русской народной поэзии» (на українському матеріалі). Домінував цей аспект аналізу фольклорних творів і наприкінці XIX — на початку XX ст. у працях П. Житецького, М. Грушевського, Д. Яворницького та ін. І. ш. у ф. знайшла своє відображення у працях учених різних країн. Вона, як і ін. школи (теорії, напрями), збагатила фольклористику новими ідеями, підходами, *зібраним і систематизованим матеріалом.*

**Істори́чні пісні́** — ліро-епічні фольклорні твори про конкретні історичні події, процеси та історичні особи. Історична конкретність змісту є найвагомішою підставою для виділення І. п. в окрему групу, що за структурними ознаками є сукупністю різнотипних жанрів, пов'язаних з історією. Для класифікації І. п. найвідповіднішим є хронологічно-тематичний принцип. Найдавніший цикл складають І. п. з доби козаччини XV—XVIII ст. У ньому виділяються три основні теми — боротьба проти турецько-татарських нападників та польських і московських загарбників. Пісні першої групи оспівують героїзм лицарів-патріотів («Пісня про Байду»), зображують несподіваний напад татар під час жнив («Пісня про Коваленка»), героїчну смерть у бою з ворогом («Пісня про Михая»), завзяття в обороні рідного краю («Пісня про побережців», «Ой поля, ви, поля»), звільнення від облоги Почаївського монастиря («Ой зійшла зоря»), здобуття Варни («Кляла цариця, вельможная пані»), пограбування і спалення села, захоплення людей в ясир («За річкою вогні горять»), розподіл цього ясиру («Коли турки воювали»), спустошення краю чужинцями, заклик до зброї («Зажурилась Україна»). У низці пісень зображено драматичні родинні колізії, зумовлені тим, що нападники-грабіжники торгували бранцями як товаром: брат, не відаючи, купує чи продає свою сестру, теща стає невільницею у свого зятя тощо («Ходить турчин по риночку», «В Цариграді на базарі», «Чому, кури, не пієте», «Що сі в полі забілі-

*ло?»*). Кількісно меншу групу складає цикл І. п. про козацько-польські війни, події 1648—54, про Б. Хмельницького («Чи не той то хміль», «Гей, не дивуйтесь, добрії люди»), М. Кривоноса («Ой усе лужком та все бережком»), Д. Нечая («Ой з-за гори високої»), І. Богуна («У Винниці на границі», «Ой з-за гори чорна хмара») та ін. У піснях цього циклу оспівано битви під Корсунем («Засвистали козаченьки»), Жванцем («Ой з города Немирова»), Збаражем («Ой що то за хижка»), Солобківцями («Ой як пішли козаченьки») та ін. І. п. відображають поступову колонізацію України московським царатом після Переяславської угоди. У них є нарікання на нерозважний союз з Москвою, що *«занапастив Польщу / Ще й нашу Вкраїну»* («А вже років двісті»); на сваволля московських царів: Петра, «змії» Катерини, «вражої баби», що сплюндрували козацький край, вкрили його горем; скарги на наївну довіру козацьких отаманів до загарбників («Ой ви, хлопці-запорожці», «Я сьогодні щось дуже сумую», «Гей, на біду, на горе» та ін.). Особливо яскраво відобразилися мотиви московської неволі в І. п., де мовиться про використання козаків у загарбницьких війнах, на «канальських роботах», у болотах Петербурга і, врешті, про підступне знищення 1775 Запорозької Січі («У Глухові у городі», «Ой за річкою за Синюхою», «В одно врем'я під Єлисаветом», «Ой летить куля з ворожого поля», «Ой ще й не світ», «Світ великий, край далекий», «Через сад-виноград»). Історичний пісенний літопис відобразив картину руйнування козацької України: розсіювання козаків за Дунай, на Кубань, запровадження рекрутчини і кріпацтва («Зажурився бідний сірома», «Ой галочки-сизоперочки», «А в неділю пораненько», «Добре ж було, добре», «Вилітали орли», «Гей, віють вітри», «Поза садом-виноградом»). Поневолення України у другій половині XVII і у XVIII ст. спричинило народні повстання, оспівані в гайдамацьких піснях, опришківському фольклорі, в піснях про повстання проти панщини, про їх ватажків — У. Кармелюка, М. Штолу, Л. Кобилицю та ін. До цієї групи І. п. примикає змістом частина пісень про еміграцію до Америки. Новітня доба національно-визвольної боротьби українців у XX ст. породила й нові цикли І. п., серед яких — пісні січових стрільців, що в широкому контексті пісень з часів Першої світової війни і тогочасних визвольних змагань мають цілком конкретний історичний зміст, є яскравим поєднанням народної і літературної творчості. Незважаючи на переслідування, вони збереглися у фольклорному репертуарі («Молитва за Україну», «Ой у лузі червона калина», «Як з Бережан до кадри», «Гей ви, стрільці січовії», «Ой на горі, на Маківці», «Ой та зажурились стрільці січовії» та ін.). Цілком свіжий пласт історичної пісенності сформувався у міжвоєнний період та під час загальнонародної

збройної боротьби в роки Другої світової війни і в повоєнний період, зокрема у західних регіонах України. Тут історія визвольної боротьби вписала пісенну сторінку про звитяжців-бойовиків УВО й ОУН Д. Данилишина та В. Біласа, про трагічну загибель Є. Коновальця, про тріумф і трагедію Карпатської України («Цього року сумні свята», «В Закарпатті радість стала», «А Тисою пливуть трупи»). В пісенній історії України водночас з козацькими, стрілецькими піснями з'явилися пісні про боротьбу ОУН-УПА («Там на півночі, на Волині», «Ой у лісі на полянці», «Ішли селом партизани», «Лента за лентою», «Чи то буря, чи грім» та ін.). Доля поневоленої України — це одна з центральних тем цього пласту історичної лірики («Триста літ минає», «Чи чуєш ти, друже, юначе», «Сумний святий вечір у сорок сьомім році» та ін.). І. п. мають багато спільного зі змістом народних дум, але суттєво відрізняються від них формою. Вони менші за обсягом, переважно мають куплетну структуру, рівноскладовий вірш. Тільки найдавніші І. п. бувають, як і думи, астрофічними і навіть з нерівноскладовим віршем. Пісні мають сталу мелодію, яка формує, як зауважив Ф. Колесса, ритмічну структуру тексту, а в думах, навпаки, мелодія підпорядкована тексту. Порівняно з ліричними піснями І. п. більші за обсягом і мають виразніший епічний характер, хоч виклад змісту в них, як і в ліричних, нерідко реалізується через художній паралелізм. Сюжет І. п. охоплює певну подію чи епізод, які висвітлюються реалістично, нерідко з романтичним ореолом, з гіперболізацією лицарських моральних якостей героя, наприклад, Перебийніс (Кривоніс), як легендарний богатир, «на капусту січе ворогів», гине на полі бою від «срібної кулі», хоч у дійсності він помер від пошесті. І. п. переважно складали учасники або очевидці подій. Тому в цих творах зафіксована правда образу епохи, історичної особи, ситуації. Термін «І. п.» почали вживати з другої половини XIX ст. На початку XIX ст. їх називали старовинними або козацькими піснями. Першу І. п. (про Палія і Мазепу) надрукував разом із вісьмома думами М. Цертелєв у збірнику «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (СПб., 1819), більші добірки маємо у збірнику «Малорусские песни» М. Максимовича (М., 1827), «Украинские народные песни» (М., 1834), «Запорожская старина» І. Срезневського (Х., 1833—34), «Малороссийские и червонорусские народные думы и песни» П. Лукашевича (СПб., 1836). Розмаїту добірку І. п. під назвою «Думи і думки» було вміщено у «Русалці Дністровій» (Будим., 1837). Перше найповніше, упорядковане за історико-хронологічним принципом, з багатьма варіантами і науковим коментуванням видання І. п. здійснили В. Антонович і М. Драгоманов під назвою «Исторические песни малорусского народа» (К., 1874—75. — Т. I, II). Продовжен-

ням цього збірника було видання М. Драгомановим у Женеві праці «Нові українські пісні про громадські справи (1764—1880)» та «Політичні пісні українського народу XVIII—XIX ст.». Досі це зібрання І. п. та ще окремі збірники Б. Грінченка, Я. Новицького, Д. Яворницького складають основний друкований фонд українських І. п. Серед дослідницьких праць цінні набутки залишили М. Костомаров, І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса та ін.

**Істóрія літератýри** — галузь науки про літературу, яка досліджує її розвиток у зв'язку з розвитком суспільства та його культури, прагнучи виявити внутрішні закономірності літературного процесу. Спираючись на здобутки філософії, естетики, теорії літератури, ретельно простежуючи всю сукупність художніх творів, їх сприймання читачами і критичні оцінки, історики літератури описують динаміку літературно-мистецького життя, літературних напрямів і течій, виявляють значення творчості письменників, їх окремих творів для читачів епохи, в яку ці твори постали, і для наступних поколінь. Серед видатних істориків української літератури, які створили концептуальні праці з власним поглядом на особливості й закономірності її розвитку, — М. Петров, М. Дашкевич, І. Франко, С. Єфремов, Б. Лепкий, М. Грушевський, Л. Білецький, М. Зеров, М. Гнатишак, М. Возняк, Д. Чижевський та ін. Історія української літератури зазнала згубного впливу денаціоналізаторських концепцій радянського літературознавства. За умов національного відродження усуваються фальсифікаторські тенденції, відтворюється об'єктивна картина історико-літературного процесу.

**«Істóрія рýсів»** — *найвизначніша пам'ятка* української політичної думки кінця XVIII ст. (за ін. версіями — початку XIX ст.), своєрідний трактат про історичний розвиток України від давнини до другої половини XVIII ст. Авторство не встановлено: приписувалося Г. Кониському, О. Безбородьку, Г. Полетиці та ін. Існує в кількох копіях, оригінал не зберігся. Написана російською мовою. Серед описаних історичних подій, провідних історичних діячів головне місце посідає визвольна війна українського народу 1648—54, постать Б. Хмельницького, якого автор оцінює як досконалого політика. Дотримуючись націоцентричних поглядів, автор апелює до національної свідомості українців, проводячи, наприклад, думку, що Київська Русь — державне утворення саме українського народу, що українська історія розпочинається значно раніше, ніж у XIV—XVI ст. Великий вплив «І. р.» справила на історіософські погляди і творчість Т. Шевченка, П. Куліша, О. Маркевича, Є. Гребінки, О. Кониського, Й. Барвінського та ін. В українських перекладах вийшла у 1956 (В. Давимука, Нью-Йорк) і 1991 (І. Драч, «Український письменник»).

# К

**Када́нс** *(франц. cadence — такт, розмір, ритм, темп)* — музична, тональна завершеність періоду чи фрази у віршованому мовленні. К. високо поціновувався в різні літературні епохи, засвідчував високу майстерність певного лірика, про що писав, зокрема, Н. Буало у своєму трактаті «Мистецтво поетичне»: «*Давайте нам лиш те, що може бути миле, / В кадансі вірному усі напружте сили* [...]» (переклад з французької М. Рильського).

**Каза́ння** — жанр давньої української літератури (див.: **Ораторська проза**).

**Ка́зка** — жанр народної творчості, епічний, повістувальний, сюжетний художній твір усного походження. В основі К. — захоплююча розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються і переживаються як реальні. К. відомі з найдавніших часів у всіх народів світу. Споріднені з іншими фольклорно-епічними жанрами — сказаннями, сагами, легендами, переказами, епічними піснями, — К. не зв'язані безпосередньо з міфологічними уявленнями, а також історичними особами і подіями. Для них характерні традиційність структури і композиційних елементів (зачини, кінцівки та ін.), контрастне групування дійових осіб, відсутність розгорнутих описів природи і побуту. Сюжет К. багатоепізодний, з драматичним розвитком подій, зосередженням дії на героєві і щасливим закінченням. К. відзначається «замкнутим часом» і завершеністю, співвідносними з досягненням героєм своєї мети і перемогою добра над злом. Функціональна палітра К. надзвичайно розмаїта: її естетичні функції доповнюються і взаємопереплітаються з пізнавальними, морально-етичними, соціально-виховними, розважальними та ін. У К. народів світу багато спільного, що пояснюється подібністю культурно-історичних умов їх життя. Водночас К. відзначаються національними особливостями, відображають спосіб життя народу, його працю і побут, природні умови, а також індивідуальні риси виконавця-оповідача (казкаря). Тому К., як правило, побутують у багатьох варіантах. За змістом К. поділяються на кілька різновидів. К. про тварин генетично найдавніші, зв'язані з тотемічними уявленнями. Головними їх героями виступають звірі. З часом К. втрачають міфологічний і магічний сенс і набувають повчально-виховного характеру. Один із різновидів К. про тварин — кумулятивна К. (твори для дітей, що розвивають логічне мислення, пам'ять, виховують моральні якості тощо). Фантастичні К. первісно також мали магічне призначення, яке з часом утратилося; в них органічно поєднуються міфічне, фантастичне і героїчне начала. Провід-

ні мотиви: змієборство, добування і використання чудодійних предметів (цілюща вода, жар-птиця, меч-кладенець, шапка-невидимка, чоботи-самоходи) та ін. Герої фантастичних К., як правило, наділені надзвичайною силою, здібностями, винахідливістю, які допомагають їм подолати усі випробування на шляху до мети. У побутових К. переважають мотиви з повсякденного життя. Героями їх виступають бідний селянин, кмітливий наймит чи солдат, бурлака, вередлива жінка тощо. Часто у цих К. зустрічаються персоніфіковані образи — Доля, Щастя, Горе, Правда, Кривда. Казкові образи і мотиви широко використовуються у художній літературі, музиці, малярстві.

**Какофóнія** *(грец. kakos — поганий і phōnē — звук, мова)* — безладне, хаотичне нагромадження звуків, різновид дисонансу, доведений до абсурду. Використовувалася авангардистами, зокрема футуристами.

**Каламбýр** *(франц. calembour — гра слів)* — стилістичний прийом, за основу якого правлять омоніми, пароніми, будь-які форми полісемантичності; часто вживається в комічному та сатиричному контекстах. Наприклад, *«Прийомний син барона був баран»* (Ліна Костенко). Незрідка за принципом К. будується рима, де враховується жартівлива етимологізація слів:

З коси бузько летів на балку
(Косар косу там брав на брус),
І сів бузько в дворі на балку,
На довгий дерев'явний брус *(Д. Білоус).*

К. добре відомий як у фольклорі («Коли коли, а коли й обтісуй»), так і в літературі, що живиться його джерелами, особливо поширювався в добу бароко (приміром, «Про те ж» Лазаря Барановича або деякі «Епіграми із Джона Овена» Івана Величковського).

**«Кáлевала»** — див.: **Руни.**

**«Калевіпóег»** — естонський народний епос, в якому йдеться про героїчні вчинки Калевіпоега — легендарного богатиря, володаря давніх естів. Його перемога над нечистою силою завдяки пораді їжака, спорудження гігантського моста тощо — підпорядковані темі боротьби з представниками пекла (Рогатий) та загарбниками-хрестоносцями, які вторглися в Естонію на початку XIII ст. В долі Калевіпоега відображено долю естонців, його ув'язнення біля воріт пекла символізувало надію на визволення, визначало місце твору у національно-визвольному русі та кристалізації національної свідомості естонців. Записувати сюжети «К.» почав Ф. Фельман. Повністю їх опрацював і склав у єдиний епічний твір Ф. Крейцвальд — засновник нової естонської літератури. «К.» був опублікований 1857—61. Українською мовою уривки із цього епосу пе-

реклав Є. Тимченко, повністю переклали Ян Ряппо (30-ті XX ст.) та Анфіса Ряппо (60-ті).

**Календáр** *(лат. calendarium — боргова книжка)* — 1) покажчик усіх днів року із зазначенням днів відпочинку, свят, визначних подій; 2) астрономічний К. — таблиці з передбачуваним розташуванням небесних світил; 3) система відліку великих проміжків часу на основі періодичності природних явищ, пов'язаних з рухом небесних світил; історично в європейській традиції юліанський К. (старий стиль) співіснував з григоріанським К. (новий стиль), введеним для територій України Центральною радою 1 березня 1918; 4) друковане видання у вигляді таблиці або книжки з переліком місяців, чисел, днів тижня, свят, пам'ятних дат, часто — астрономічної інформації. Розрізняють табель-К., перекидний К., відривний К., настільний К., кольоровий ілюстрований К. Видання К. у середні віки здійснювала церква (К.-святці, мінеї, мартирологи), з XIV ст. з'являються К. світського змісту. В Київській Русі перша спроба регламентації часу і занять відобразилась в «Ізборнику» 1076. 1700 Києво-Печерська друкарня випускає перший в Україні К. під назвою «Календар, або Місяцеслів». 1720 Петро І заборонив поширювати україномовні К. Перші К. українською мовою вийшли 1850 у Львові, Пряшеві, Перемишлі. Львівське товариство «Просвіта» випускало «Народний календар» (1870—1939, з 1880 — «Календар "Просвітний"»), чимало випусків якого підготував В. Лукич (Левицький). Тут друкувалися твори Т. Шевченка, С. Руданського, І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, І. Франка та ін. Подібний К. друкувала київська «Просвіта» (1907—08), де з'явилися статті про І. Котляревського, Т. Шевченка. 1909 почав виходити відривний К. (видавництво «Час»). Антологією української поезії став полтавський «Календар "Україна" на 1914» Г. Маркевича. У багатьох К. («Календар на переступний рік 1928» — Ужгород, 1927; «Український народний календар "Світло"» — Буенос-Айрес, 1941; регулярні «Український календар» — Польща, «Народний календар» — Пряшів та ін.) публікувалися художні твори — поезії, уривки прози тощо. Політвидав України 1944—49 випускав «Календар-довідник», пізніше — «Народний календар». Особливою подією були «Шевченківський календар» (1964) та упорядкований М. Терещенком «Літературний щоденник» (К., 1966).

**«Календáр-альманáх»** — громадсько-культурний щорічник, виходив заходом «Українського видавництва» у Кракові 1942—44. Віньєтка і заставки художника М. Білинського, малюнки В. Матвіїва, Ю. Міськевича. Мав традиційну календарну частину (релігійні свята, історичні дати, адреси українських установ у різних містах світу тощо) та літературну (поезія, проза, публіцистика, літературна критика). З

літературними творами виступили Р. Купчинський (вірші «Рік за роком пливе», «Ніби сниться»), О. Бабій («Над Тисою» — уривок з поеми «За Срібну землю»), О. Сидоренко («Поворот»), Д. Николишин (поема «Отаман Джеджалій», присвячена художникові І. Кейванові), Б. Нижанківський (ліричні вірші, новела «Останні постріли»), Г. Пономаренко (оповідання «Повій, вітре, в Україну»), В. Кархут («Володар гір»). «К.-а.» передрукував новелу «Шаланда в морі» Ю. Яновського. Статті на літературно-мистецькі та історико-культурні теми опублікували С. Гординський («Літературний рік»), В. Дорошенко («Наїзд галичан на Наддніпрянщину»), І. Крип'якевич («Галицька держава»), Є. Цегельський («Перший краєвий конкурс хорів»), М. Возняк («При Кубані — Катеринодар»), Ю. Липа («Як живе народ», «Як живе місто»), В. Сімович («Забуті»).

**Календáрно-обрядóва поéзія** — цикл фольклорних пісенних творів, зміст і виконання яких з доісторичної давнини пов'язані з річним народним відліком часу — народним обрядовим календарем. Первісно цей календар формувався у зв'язку з циклічними змінами у природі, з річним колом сонця, його поворотом на зиму і на літо, з весняним пробудженням та осіннім завмиранням природи. Пращури слов'ян відповідно до цих змін дали назви місяцям (вони в основному збереглися в українців, поляків, чехів та ін. народів) та узгоджували з ними свою циклічну, переважно хліборобську діяльність. Відповідно за багато тисячоліть сформувався у праукраїнців, дайбожичів, як і в інших народів світу, цикл свят та обрядів, основною метою яких було магічними заходами впливати на явища і сили природи, щоб мати добрий урожай, приплід худоби, щедрий збір меду, успішне полювання і навіть багату здобич у військових походах. Святкові обряди і ритуали супроводжували пісенні твори відповідного змісту, які й складають цикл К.-о. п. До нього належать: колядки, щедрівки, посівання (новорічні віншування), риндзівки (рогульки), веснянки (гаївки), русальні (троїцькі, петрівчані, царинні), купальські (собіткові), обжинкові пісні. Жанрова структура їх має тверду загальноукраїнську основу на всьому етнічному просторі, хоч трапляються регіональні варіанти. Християнство адаптувало старий світогляд народу разом з давніми язичницькими обрядами, календарем. Століттями в обрядових традиціях доби християнства відображалося «двоєвір'я», відбувалася своєрідна дифузія, поступові нові нашарування в К.-о. п. християнських мотивів, що яскраво про себе заявили в колядках і щедрівках, які за язичницьким народним календарем належали до весняного новоріччя, а за християнським — до зимового, різдвяного циклу. Язичницька основа К.-о. п. пройшла складну трансформацію, без розуміння

якої неможливо тлумачити її зміст. Це передусім стосується творів весняно-літнього циклу — гаївок, веснянок, русальних, купальських пісень, які найпізніше і найслабше поєдналися з календарем християнських свят та обрядів, а тому найменше збереглися.

**Калокага́тія** *(грец. kalos — гарний і agathos — хороший)* — поняття естетики, що виражає ідеальне єднання фізичної краси та духовної досконалості. Пошуками К. перейнята творчість Г. Сковороди, вона визначила ідейно-естетичні пошуки символістів, найбільше притаманна «неокласикам».

**«Кальва́рія»** — засноване 1995 (Львів, Київ) видавництво, яке друкує твори сучасних українських письменників — В. Шкляра, Л. Кононовича, В. Медведя, О. Ульяненка та ін.

**Ка́лька** *(франц. calque — копія)* — запозичення слів та виразів з ін. мови шляхом їх буквального перекладу, поширене у книжному та розмовному мовленні. Досить часто виникає за двомовності та багатомовності; наприклад: «відмінник» — від російського «отличник», «льотчик» — від російського «летчик», витіснивши українське слово «літун», тощо. Подеколи калькуються і фразеологічні звороти: «через терни до зірок» — лат. *«per aspera ad astra»*, «присутність духу» — франц. *«présence d'esprit»* і т. п. Механічна К. збіднює, часом спотворює мову (слово «рожа» витіснене з українського активного словника, тому що його зміст нівелювався під впливом російського слова однакового звучання, але з відмінним вульгарним лексичним значенням), засмічує її лексичний склад, призводить до втрати національної специфіки.

**«Ка́льміюс»** — заснований 1998 (Донецьк) літературно-мистецький альманах за редакцією О. Солов'я. На його сторінках друкується поезія С. Жадана, І. Андрусюка, Анни Білої, Маріяни Кіяновської та ін.

**Канва́** — рівень у структурі драми, який відповідає її підтекстові. Термін запроваджений у теорію драми К. Станіславським. Понятійний зміст і функціональне призначення К. окреслені М. Поляковим. Поняття і термін «К.» — більш органічні і специфічні саме для драми, сутність якої визначається орієнтацією на театральну виставу. Внаслідок цього п'єса як літературна основа драми обмежена часом і простором, що змушує драматурга давати більше смислове навантаження на кожен елемент її структури. К. відображає те, що в розмовній мові називають підводною течією дії, а психологи — зіткненням мотивів, які визначають вчинки дійових осіб, але не пойменовані в їх репліках, не відбиті на сюжетно-подієвому, фабульному рівнях. К. Станіславський виділяв «план зовнішньої структури п'єси» і «план внутрішньої структури п'єси», яким у його концепції відповідали поняття сюжету і

К. Сюжет драми — подієвий ланцюг у просторово-часовій послідовності, а К. — це підсюжетне, надхарактерне, надсловесне явище. І тільки контекст дає систему засобів для виявлення підтексту в літературному творі і К. у драмі-виставі (п'єси М. Метерлінка, А. Чехова, С. Черкасенка, драматичні поеми Лесі Українки, сучасна драматургія «абсурду» тощо). Відношення «сюжет — канва» породжують драматичну напругу в межах однієї системи взаємин і внутрішньої взаємодії дійових осіб, зумовлюють *логіку дії*. Індивідуальність персонажа драми розкривається глядачеві тільки у взаємодії.

**Канóн** *(грец. kanōn — палиця, переносно — норма, правило)* — усталені, нормативні засади і принципи літератури і мистецтва певних періодів, художніх напрямів, стилів та ін. Канонічність властива передусім мистецтву давніх часів. У цей період К. є органічною формою і способом існування мистецтва, зразком досконалості і критерієм художньої цінності. Унормовані у певному виді мистецтва К. визначали й утверджували його основні структурні параметри. У давньоєгипетській пластиці існував К. пропорцій людського тіла, модулем якого виступала довжина ступні. Зріст людини відповідав 6 або (пізніше) 7 ступням. К. пропорцій теоретично обґрунтований у трактаті давньогрецького скульптора Поліклета «Канон» (V ст. до н. е.), практично втілений у його скульптурі «Дорифора», яка має також назву «Канон». Розроблена Поліклетом система ідеальних пропорцій людського тіла стала нормою для всієї античності, а також, з деякими відмінностями, для художників Відродження і класицизму. Принципове значення має система К. у сфері *релігії* (церковні К., біблійні К. та ін.). У християнській гімнографії К. — один із жанрів літургічної поезії, вид релігійного гімну. Має чітко визначену композицію (ірмос-зачин, кілька тропарів, приспіви-рефрени). Складається із 8—9 (повний К.) чи 2—4 пісень (дво-, три-, чотирипіснець). Відзначається урочистою статичністю, прагненням до звеличення й ідеалізації релігійного дійства, релігійного свята. Набув розвитку у Візантії VIII ст. Побутував також у києворуській та українській середньовічній літературі. У західноєвропейській музиці з XII—XIII ст. під назвою «канон» утвердилася особлива форма багатоголосся, елементи якої збереглися до наших днів (Б. Барток, Д. Шостакович та ін.). У культовому малярстві східного і європейського середньовіччя існував суворий іконографічний К. Система К. властива народнопоетичній творчості. За своєю природою, формами існування фольклорна поетика є нормативною і ґрунтується на усталених традиційних способах художньої інтерпретації конкретних явищ дійсності. Завдяки унормованості зображально-виражальних засобів, які існують у свідомості колективу, потенційно забезпечується діалог

між виконавцем і слухачем. Мистецтво автора-виконавця, особливо епічного співця, полягає у тому, що він творить за принципом аналогії. Основні ідеї й образи, мотиви і сюжетні лінії, стилістичні і стильові фігури, поетичні й евфонічні формули та ін. — це матеріал, за допомогою якого епічний автор щоразу по-новому, але в межах наявних естетичних норм і традицій, будує певну комунікативно зорієнтовану цілість. Цим пояснюється не лише існування великих усноепічних творів, як, наприклад, поеми «Іліада» й «Одіссея» Гомера (28 000 рядків), епос «Манас» (40 000 рядків) та ін., а й їх значна варіативність, існування різних «версій» чи й багатьох рівноцінних текстів одного твору. К. у фольклорі виконує розмаїті функції і виступає як принцип творчості; спосіб відтворення (К. як пам'ять) і виконання тексту (К. як комунікатор естетичної інформації); форма існування фольклорного твору (К. як функція). Давня писемна література типологічно споріднена з фольклором. Література Київської Русі, успадкувавши традиції візантійської культури, розвивалася на засадах канонічності, яка ґрунтувалася на авторитарності й наслідуванні традиційного зразка, цілеспрямованості жанру, компілятивності, етикетності й орнаментальності, відсутності чіткого уявлення про авторську власність, усталеність «жанрового» образу автора та ін. Проте орієнтація на текст (а не уснопоетичну «формулу», як у фольклорі) зумовлює поступове згортання нормативності і породжує власне літературні якості — штучну ускладненість вислову, поетичну вишуканість та ін., що пізніше знайшло вияв у літературі бароко (мінливість образів і композицій, формальна і смислова контрастність, ускладнена метафоричність, алегоризм, емблематичність та ін.). В українській літературі риси барокового стилю з'являються у поезії і полемічній літературі початку XVII ст. (Іван Вишенський, Мелетій Смотрицький, Касіян Сакович та ін.) і набувають розвитку у творчості Лазаря Барановича, Івана Величковського, Антонія Радивиловського, Григорія Грабянки, Самійла Величка та ін. Наскрізь канонізованою була поетика класицизму, нормативи якої найповніше сформульовані у праці «Мистецтво поетичне» французького теоретика мистецтва Н. Буало (1674), в українській літературі — у шкільних поетиках, у творчості і теоретичній спадщині Феофана Прокоповича. З розвитком новочасних літературних напрямів (романтизм, реалізм) відбувається процес деканонізації художнього мислення, перехід від нормативного до оригінального мистецтва. Змінюється тип художньої структури: канони нормативної естетики втрачають принципове значення, у мистецтві утверджується принцип індивідуальності (І. Франко) як особистісна форма відношення мистецтва до дійсності. Література переходить від знання до споглядання, від належного

до сущого, від загального до особливого, індивідуального. Оригінальність стає основною вимогою і одним із провідних критеріїв художності. Формується нова система естетичних понять (індивідуальність, оригінальність, своєрідність, талант, творчість, натхнення, світогляд, плагіат та ін.), принципово відмінна від попередньої. Становлення новоєвропейського типу літературної структури відбувається у всіх літературах, хоч здійснюється своєрідно і в різний час. В українській літературі цей процес тривав упродовж XVI—XVIII ст., знайшовши найповніший вияв у творчості Т. Шевченка. Водночас елементи як романтичної, так і реалістичної естетики з часом набували ознак нормативності, перетворювалися на своєрідні романтичні К., реалістичні К. У літературі соціалістичного реалізму, як і в мистецтві середньовіччя, естетичні К. ґрунтувалися на єдиній ідеологічній основі. Поняття «К.» використовується також у текстології у значенні канонічного тексту.

**Канонíчний тéкст** — текст, раз і назавжди встановлений, стабільний, обов'язковий для всіх видань. Встановлення К. т. здійснюється шляхом вивчення всіх фактів, пов'язаних з його створенням. Питання про К. т. і саму процедуру канонізації — встановлення К. т. — проблематичне, як і питання про авторську волю, особливо в тих випадках, коли автор повертався до праці над текстом твору після його опублікування окремим виданням. Тим більше воно ускладнюється, якщо таке повернення значно віддалене в часі від моменту публікації і виявляється, по суті, створенням нового твору або принаймні нового варіанта. Проблема канонізації істотно спрощується при наявності кількаразових прижиттєвих видань твору під авторським наглядом і без істотних змін.

**Кантáта** *(італ. cantata — співаю)* — великий вокально-інструментальний твір для солістів, хору та оркестру; віршовано-музичний твір, що виконується переважно з урочистої нагоди. Цим поняттям в античній поезії називали ліричний вірш, близький до оди. В ньому широко використовувалися міфологічні сюжети, алегорії, стилістичні фігури задля звеличення героїв та прославлення видатних подій. Згодом К., удосконалюючись, збагачувала свої форми (арії, речитативи, які різнилися за темпом і тактом), що зумовило урізноманітнення віршованої структури. Класичного вигляду К. набула в Італії на межі XVI—XVII ст., поширившись звідти в інші країни Європи. В сучасній К. вагому роль відіграє поетичний текст. Одним із її зразків можна вважати К. «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, написана на слова Т. Шевченка.

**Кáнти** *(лат. cantus — спів, пісня)* — різновид старовинної хорової пісні величального змісту, близької за мелодією до псалмів, за мотивами — до оди. Виконувалися без музичного супроводу у святкові дні та з нагоди урочистих подій.

Поширювались в Україні у XVI—XVIII ст. латинською та книжною українською мовою, мали як релігійний, так і світський зміст. Розповсюджувачами К. були прочани, спудеї, мандрівні дяки. Серед авторів псалмів та К. — Дмитро Туптало, Симеон Полоцький, Г. Сковорода та ін. Крім урочистих К., траплялися й пародійні, т. зв. канти спудні.

**Кантиле́на** *(італ. cantilena — наспівувати)* — у середньовічній, власне французькій, поезії — невеликий вірш ліро-епічного ґатунку, покладений на музику.

**Канцо́на** *(італ. canzone — пісня)* — форма середньовічної лірики трубадурів Провансу: пісня про лицарську любов, пов'язана з культом дами. Вишукана будова К. була строго строфічною, позначалася незрідка наскрізним римуванням, але схема римування була у кожної К. своя, оригінальна. Остання строфа — торнада — виглядала коротшою, присвячувалася дамі серця. Із Провансу К. поширилась у Північну Францію та Італію, були спроби її канонізації. Розквіт К. припадає на лірику Ф. Петрарки. Користувалися нею Данте Аліг'єрі, Дж. Боккаччо. Згодом К., хоч і зазнавала певного піднесення, однак не прижилася у європейських літературах, перетворилася на стилізацію. Поменшена форма К., що вживалася в Італії, називалася канцонетою, у Франції —шансонеткою, позначеною заземленим стилем. В Україні К. відома за перекладами І. Франка, М. Бажана та ін. Українські поети до цієї форми зверталися рідко (цикл «Весна» В. Самійленка, де, крім сонетів, є дві К.).

**Карикату́ра** *(італ. caricatura, від caricare — навантажувати, перебільшувати)* — сатиричний або гумористичний малюнок загостреного критично-викривального характеру; переносно-смішне наслідування, перекручування оригіналу. У літературі може реалізуватися в жанрі пародії — комічного наслідування твору певного автора або літературного напряму. Пародійно-карикатурне загострення характерне для роману «Дон-Кіхот» М. де Сервантеса, творів І. Котляревського («Енеїда»), П. Куліша («Куліш у пеклі»), О. Маковея («Ревун»), Ю. Андруховича («Московіада») та ін.

**Каси́да** *(араб. kasd — цілеспрямована)* — урочистий жанр арабської, тюркомовної та перської класичної поезії. К. подібна до оди, хоч подеколи траплялися її сатиричні та дидактичні видозміни. Здебільшого то були твори придворних поетів на честь ханів, окремих полководців тощо. Трафаретна форма К., зумовлена таким призначенням, позбавляла їх оригінальності. Це передусім моноримічний вірш, у якому, як і в газелі, римуються між собою лише перші два рядки (бейт), в інших рима повторюється через рядок за схемою: аа ба ва га... і т. д. К. мала від ста до ста п'ятдесяти рядків, причому перший бейт (матла) й останній (макта) підлягали старанному

опрацюванню, оскільки вони містили основну думку твору. Незважаючи на офіційну форму та внутрішню версифікаційну інертність, К. під пером талановитих поетів (Алішер Навої) зазнавала неабиякої естетичної увиразненості.

**Каталéктика** *(грец. katalēktikos — усічення, скорочення)* — розділ метрики, де висвітлюються ритмічні закінчення віршового рядка — клаузули, які розмежовують його з наступним. Сучасні віршознавці визначають своєрідність клаузул за місцем наголосу (окситонна, парокситонна, дактилічна, гіпердактилічна), враховуючи останній наголошений склад та ненаголошені, розташовані за ним. К., характеризуючись зменшенням останньої стопи у віршовому рядку на один чи кілька ненаголошених складів, виявляє цим свою відмінність від акаталектики чи гіперкаталектики. У вужчому розумінні К. тлумачиться як закінчення віршового рядка стопою, поменшеною порівняно з іншими на один чи два ненаголошених склади (крім ямба та анапеста, де ритмічний акцент припадає на останній склад). У хореї та амфібрахії спостерігається усічення на склад, у дактилі — на один чи два: *«Осінь звучить, наче скрипка»* (Б. Бунчук): — ∪ ∪ /— ∪ ∪ /— ∪. В. Ковалевський спостеріг аналогічні явища і в середині рядка — в останній стопі перед цезурою, називаючи її ліпометричною (на відміну від метричної, що відповідає акаталектичному закінченню, та гіперметричної), наводячи як приклад віршовані рядки чотиристопного дактиля:

Вудку закинуть рибалка забувся:
Що йому риба, що йому води [...] *(Т. Коломієць).*

**Каталóг** *(грец. katalogos — список)* — систематичний перелік книг, картин, музейних експонатів та ін. предметів, складений для полегшення їх розшуку. В бібліотечній практиці складається з метою інформування про фонди даної бібліотеки і сприяння їх використанню. Розрізняють К. алфавітний, генеральний (центральний), службовий, спеціальний, предметний, систематичний, читацький. Зведені К. охоплюють фонди кількох бібліотек з метою кооперування зусиль у комплектуванні фондів та оперативного обслуговування читачів.

**Кáтарсис** *(грец. katharsis, букв. — очищення)* — у давньогрецькій філософії — сутність естетичного переживання, зумовлена звільненням душі від тіла, від пристрастей та насолод (Платон). Запровадив термін Арістотель у «Поетиці» для визначення трагедії, в якій відбувається очищення емоцій мистецтвом (вона «за допомогою жалю і страху відтворює катарсис подібних афектів»). Більшість мистецтвознавців розглядає К. в етичному аспекті, виповненому естетичним смислом, коли реципієнт страждає разом із літературними персонажами. Першим такий погляд обстоював Маджі

(1550), його поділяли класицисти, Г.-Е. Лессінг, Г.-В.-Ф. Гегель та ін. К. у драматичному та прозовому творі пов'язаний з композицією, з напруженими колізіями сюжетних ліній, які розв'язуються надто драматично (фінал повісті «Марія» У. Самчука, де батько змушений вбити здегенерованого сина, а сам податися безвісти). У поезії К. реалізується через градацію, *напружену динаміку ліричного сюжету*, завершувану «вибухоподібною» кінцівкою, пуантом, що має здебільшого стисле, подеколи афористичне формулювання. Такий принцип властивий переважній більшості поезій Є. Плужника, О. Влизька, Ліни Костенко та ін. Класичним прикладом К. в ліриці може бути вірш «І вперше вдарили гармати» Д. Фальківського, де за допомогою ненастанних анафоричних прийомів (на початку чотирьох строф) витворюється потужне поле переживання трагедії аморальної громадянської війни, розв'язуючись у пуанті думкою глибокого філософського узагальнення:

А там, де льон мережить тіні,
Чиясь розбита голова
Вп'ялась очима в небо синє,
Проклявши людськість і права.

Основа К. вбачається у віршованих творах певної строфічної будови (сонет) та жанрових різновидах (балада, драматична поема і т. п.). К. присутній здебільшого і в новелі (проза), і в трагедії (драма) та ін.

**«Катафа́лк иску́сства»** (**«Катафа́лк мисте́цтва»**) — газета, орган українського панфутуризму, з'явилася у грудні 1922 у Києві (всього одне число) за редакцією М. Семенка. Тут двома мовами (українською та російською) друкувалися маніфести панфутуристів, їхні твори, зокрема «Поезія» М. Семенка (відома під назвою «Сім»), листування з Мирославом Ірчаном, інформація про діяльність авангардистів тощо.

**Катахре́за** *(грец. katachrēsis — зловживання)* — різновид гіперболічної метафори, в якій сполучаються слова, логічно між собою не узгоджені («червоне чорнило», «пекучий лід» тощо). Частіше подібні тропи називають оксиморонами, оскільки вони створюються завдяки незвичайному використанню епітетів (назва збірки «Веселий цвинтар» В. Стуса тощо). Подеколи К. вживається і в ширшому розумінні — як сполучення несумісних понять: *«Я вже човен в снігах. Я в сніги вже гребу»* (М. Вінграновський).

**Катре́н** *(франц. quatrain)* — чотиривірш, строфа з чотирьох рядків із суміжним, перехресним чи кільцевим римуванням при розмаїтому чергуванні будь-яких клаузул. Вживається і в неповному римованому вірші (рубаї), і в неримованому. Структура К. сприяє досягненню оптимального ритмоінтонаційного, синтаксичного та смислового значення:

Сміються, плачуть солов'ї а
І б'ють піснями в груди: б
Цілуй, цілуй, цілуй її — а
Знов молодість не буде! *(Олександр Олесь)*. б

Подеколи термін «К.» вживається для означення викінченого за думкою та формою чотиривірша (мініатюри):

Земля і небо борються в мені, а
І хто кого подужає — не знаю. б
Люблю простори неба осяйні а
І до землі любов велику маю *(П. Савченко)*. б

У сучасному віршознавстві К. стосується будь-якого чотиривірша, навіть якщо він входить до таких складних строфічних структур, як, наприклад, сонет.

**Квазісу́дження** *(польс. quasi-sasd, від лат. quasi — ніби, майже, немовби; sasd — висловлення, думка, судження)* — тип висловлення в літературному творі, найпростішим зразком якого є речення такої структури, як *S* є *P*, або вислів типу: «існує *S*». Незважаючи на те що такі висловлення мають форму пізнавальних суджень у логічному сенсі і стосуються об'єкта з позалітературної дійсності, в літературному творі вони є позірними судженнями і стосуються позначуваних об'єктів інакше, ніж у науковій праці чи в урядовому документі. Вони не є автентичними пізнавальними судженнями, які виражають правдиві чи фальшиві думки про дійсність; єдина їх функція — приховати наявну у творі літературну фікцію і навіяти читачеві переконання, що він має справу не з домислом, вигадкою, а з правдивими фактами. Наявність у літературному творі К. не заперечує і не виключає появи в ньому автентичних пізнавальних суджень, які відносяться до фактів з-поза сфери літературної фікції, наприклад, до достовірних історичних подій чи географічних реалій. Одначе наявність К. вказує, що зображений у літературному творі світ наділений особливостями фікції і з огляду на це має своєрідний злагоджено цілісний характер, організований, впорядкований за певними принципами. К. разом з ін. чинниками формують і визначають цей світ. Творцем теорії К. в художній літературі був польський філософ і теоретик літератури Р. Інгарден.

**Квалітати́вне** *(лат. qualitas — якість)* **віршува́ння**, або **Я́кісне віршува́ння**, — див.: **Віршування**.

**Квантитати́вне** *(лат. quantitas — кількість)* **віршува́ння**, або **Кі́лькісне віршува́ння**, — див.: **Віршування**.

**Квате́рна** *(лат. quattuor — чотири)* — своєрідність римування, де два тривірші мають по четвертому рядку, які також об'єднані римою. Кватернарне римування має такі різновиди схем — прямий (ааабвввб), обернений (абббаввв), кільцевий (абббввва):

Про неї, про колискову, а
Про материнську мову, а
Я думаю знову й знову... а
Без неї в душі зима, б

Без неї пісня не злине, в
Без неї померкнуть днини, в
Без неї нема людини, в
Без неї народу нема! *(Б. Мельничук).* б

**Квінти́ла** *(лат. quintus — п'ятий)* — п'ятирядкова строфа в іспанській поезії.

**«Кві́тка»** — ілюстрований літературний збірник, виданий В. Лукичем (Левицьким) у Львові (1890). Містив твори різних жанрів. Серед авторів — І. Франко, Б. Грінченко, В. Александров, П. Куліш, С. Руданський та ін. Було надруковано нарис В. Мордовця про Кавказ та Крим, етнографічно-фольклорні студії В. Лукича, науково-популярні статті І. Верхратського, життєписи І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького тощо.

**«Кві́точка»** — поетичний збірник, упорядкований М. Щербиною, виданий у київській друкарні В. Кульженка (1907). Містив поезії Т. Шевченка («Садок вишневий коло хати», «Заповіт», «Минають дні, минають ночі» тощо), В. Забіли («Не щебечи, соловейку»), Є. Гребінки («Українська мелодія»), а також І. Франка, Л. Глібова, П. Грабовського, В Самійленка, О. Кониського, В. Александрова, К. Біliловського та ін.

**Кенота́фія** *(грец. kenotaphos — порожня могила)* — надгробний пам'ятник, споруджений не на місці поховання померлого. На відміну від епітафії, вірш-напис на могилі, хоч покійник пропав безвісти, а також віршований текст, не призначений для напису на пам'ятнику («На вічну пам'ять Котляревському» Т. Шевченка, «П. Савченкові» М. Рильського, «Гнатові Михайличенку» П. Тичини, «Левиний етюд. Пам'яті Е. Хемінгуея» І. Драча та ін.).

**«Киевля́нин»** — літературно-науковий альманах, виданий М. Максимовичем трьома випусками (1840, 1841, 1850. Перші два вийшли в Києві, останній — у Москві). До перших двох книг входили наукові статті М. Максимовича, присвячені давньому Києву, давнім містам, їх історичним, культурним, писемним пам'яткам; статті В. Домбровського з історії Волині, а також вірші В. Жуковського, В. Бенедиктова та ін. Українські автори були представлені віршем «Девица за фортепьяно» Є. Гребінки, оповіданнями «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцев став», «О том, что случилось с козаком Бордичом на Зеленой неделе» і повістю «Огненный змей» П. Куліша та оповіданням «Добрий пан»

Г. Квітки-Основ'яненка. Центральне місце в другій книжці посідали літературно-критична стаття видавця «О стихотворениях червонорусских», в якій були підтримані зусилля «Руської трійці» (М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького), спрямовані на формування української літератури на народній основі, його лінгвістична розвідка «О правописании малороссийского языка». Випущена після тривалого інтервалу в часи цензурного лихоліття третя книга не включала жодного українського автора, крім самого видавця, якому серед низки історичних нарисів належала й розвідка «Книжная старина южнорусская. Начало книгопечатания в Киеве». Історичної проблематики стосувалися статті М. Погодіна, В. Соловйова, В. Домбровського, О. Дешка, М. Оболенського та І. Бєляєва. Художня частина альманаху складалася з віршів російських поетів.

**«Ки́єво-Пече́рський патери́к»** — пам'ятка києворуської літератури XIII ст., збірник оповідань про ченців та заснування Києво-Печерської лаври. В основу «К.-П. п.» покладене листування владимирського єпископа Симона, який скаржився на звичаї Владимиро-Суздальського краю, поривався до Києва, та печерського ченця Полікарпа. Пам'ятка має кілька редакцій (Арсеніївська, Феодосіївська, дві Касіянівські), вперше опублікована 1661 у друкарні Києво-Печерської лаври. «К.-П. п.» увібрав досвід візантійської агіографії, мав розділи з «Повісті минулих літ», що стосувалися Печерського монастиря, «Житіє Антонія Печерського», «Житіє Феодосія Печерського», «Похвала Феодосієві Печерському» та ін. У XVII ст. з'явилися нові версії «К.-П. п.», позначені естетикою бароко в редакції Сильвестра Косова (1635) та Йосипа Тризни (1647—56); тут з'явилися нові частини: житія авторів пам'ятки Нестора, Симона та Полікарпа, передмови, епіграми і т. п., посилилася метафоризація мови. Агіографічні розділи «К.-П. п.» увійшли до «Четьї-Мінеї» Дмитра Туптала; до джерел «К.-П. п.» звертався Захарія Копистенський у «Палінодії, або Книзі оборони католицької святої апостольської всхідної церкви...», автори Густинського літопису, «Синопсису», Лазар Баранович, Іоаникій Галятовський, Антоній Радивиловський та ін. Т. Шевченко у повісті «Близнюки» («Близнецы») переповідає зміст патерикового оповідання про Мойсея Угрина та полоненого юнака. Мотиви пам'ятки відбилися у романі Вал. Шевчука «На полі смиренному».

**«Ки́евская старина́»** — щомісячний історико-етнографічний літературно-художній часопис, виходив у Києві 1882—1906 (1907 — під назвою «Україна»), орган історичного товариства Нестора-літописця та старої «Громади». Видавцями і редакторами в різні часи виступали Ф. Лебединцев, О. Лашкевич, К. Гамалей, Є. Кивлицький, В. Науменко.

З 1890 видання здійснювалося під наглядом редакційного комітету (О. Лазаревский, П. Житецький, В. Антонович, Ор. Левицький, а також М. Лисенко, І. Нечуй-Левицький, С. Трегубов, К. Михальчук, М. Стороженко, В. Горленко та ін.). Друкував дослідження та матеріали (історичні документи, щоденники, мемуари, акти, записки, біографії, пам'ятки), що стосувалися історичного минулого України, народного побуту, творчості, світогляду. Виразна тенденція публікацій — прагнення «наблизити старовину до інтересів і розуміння сучасного читача і з'ясувати сучасне за допомогою історичного висвітлення минулого». Авторами були М. Драгоманов (під псевдонімами М. Толмачів, П. Кузьмичевський та ін.), М. Комаров, П. Єфименко, І. Манжура, Д. Багалій, Ф. Вовк, О. Веселовський, О. Потебня, М. Петров, М. Сумцов, Д. Яворницький, І. Лучицький, І. Каманін, О. Русов, Т. Рильський та ін. Значної уваги надавав історії вітчизняної літератури, опублікувавши ряд досліджень (проілюстрованих оригінальними, здебільшого новознайденими творами), присвячених творчості Інокентія Гізеля, Іоаникія Галятовського, Івана Вишенського, Феофана Прокоповича, В. Каразіна, І. Котляревського, Є. Гребінки, М. Гоголя, М. Максимовича, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, В. Забіли та ін. Особливе місце відводилося публікації літературної, мистецької, епістолярної спадщини Т. Шевченка та дослідженням його життя й творчості. Тут друкувалися твори тогочасної української літератури, зокрема повісті «Старосвітські батюшки і матушки» І. Нечуя-Левицького, оповідання «Довбушів клад» Ю. Федьковича, «Гава», «Чума» І. Франка, «Морозенко» Панаса Мирного, «Краса і сила», «Голота», «Контрасти» В. Винниченка, «Дорогою ціною», «Під мінаретами», початок повісті «Fata Morgana» М. Коцюбинського, твори Марка Вовчка, С. Руданського, Ганни Барвінок, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Я. Щоголіва, Б. Грінченка, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Любові Яновської, Д. Марковича, Грицька Григоренка, Л. Пахаревського, М. Чернявського, М. Лєскова, Г. Мачтета, І. Антонія (Й. Роле) та ін. З'являлися й літературно-критичні матеріали М. Комарова, М. Сумцова, І. Франка, Б. Грінченка, В. Доманецького, В. Горленка та ін., присвячені явищам поточного літературного процесу (зокрема, рецензії на збірки «Хуторна поезія» П. Куліша, «Ворскла» Я. Щоголіва, повість «Захар Беркут» І. Франка, роман «Повія» Панаса Мирного та ін.). При журналі була власна книгарня.

**«Ки́їв»** — літературно-художній та громадсько-політичний журнал, орган СПУ і Київської письменницької організації. Виходить із січня 1983 у Києві. Головним редактором був В. Дрозд, з 1986 — П. Перебийніс. Популяризує твори віт-

чизняної літератури, друкує публіцистичні, критичні, культурно-мистецькі матеріали, статті з народознавства, історії України і Києва, української культури, хроніку з життя української діаспори. У відтворенні сучасною українською мовою опубліковано Київський літопис, літопис Самійла Величка, літопис Аскольда, «Слово про закон і благодать» Іларіона та ін. пам'ятки минувшини. Щономера публікується «Історія України-Руси» М. Грушевського. Вперше надруковано «Спогади» М. Грушевського, автобіографічний роман «Третя Рота», поеми «Каїн», «Мазепа» В. Сосюри, п'єсу «Зона» М. Куліша, театральну композицію «Жовтневий огляд» Леся Курбаса, записи, листи, щоденники з творчої спадщини П. Тичини, М. Рильського, В. Винниченка, М. Хвильового, І. Сенченка, М. Зерова, Ю. Смолича, Г. Епіка, В. Поліщука, А. Казки, Л. Первомайського, П. Воронька, В. Шевця, Є. Гуцала, Г. Тютюнника, В. Підпалого, В. Близнеця, народного художника України В. Касіяна, роман польського письменника Є. Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія» (про Т. Шевченка) у перекладі В. Іванисенка. Опубліковано ранні оповідання і роман «Сонячна машина» В. Винниченка, маловідомі оповідання 20—30-х XX ст. А. Головка, Г. Косинки, А. Заливчого, М. Івченка, Г. Михайличенка, М. Могилянського, В. Підмогильного, твори і матеріали І. Світличного, В. Стуса, В. Симоненка, М. Руденка, Є. Сверстюка, В. Захарченка, І. Калинця, В. Голобородька, С. Плачинди, О. Різниченка. Серед авторів видання — О. Гончар, П. Загребельний, Ю. Мушкетик, І. Чендей, С. Колесник, Д. Павличко, І. Драч, Б. Олійник, М. Вінграновський, А. Дімаров та ін.

**«Ки́їв (Kyiw)»** — журнал, за визначенням редакції, «літератури, науки, мистецтва, критики і суспільного життя», виходив у Філадельфії (США) протягом 1949—64 що два місяці. Видавав і редагував професор Пенсільванського університету (виходець з Івано-Франківщини) Богдан Романенчук. Публікував твори українських письменників-емігрантів Докії Гуменної, Ф. Дудка, Галини Журби, О. Тарнавського, М. Островерхи та ін., знайомив читачів з українськими шістдесятниками (Ліною Костенко, І. Драчем, Є. Гуцалом, Світланою Йовенко та ін.). У розділі «Огляди й рецензії» часто йшлося про літературне життя в колишній УРСР. З ґрунтовними літературно-критичними й теоретичними статтями виступав Б. Романенчук, часто підписуючись криптонімом Б. Р. Серед них особливо виділяється дослідження «Естетичні погляди Т. Шевченка». «К.» пропагував і розповсюджував видання НТШ, УВАН, «нью-йоркської групи».

**«Ки́ївські глаголи́чні листки́»** — одна з найдавніших києворуських писемних пам'яток, що датується X ст., написана глаголицею — первісним слов'янським алфавітом, ство-

рсним у IX ст. Пам'ятка складається із семи пергаментних аркушів. Включає апостольські читання, молитву до св. Марії, зібрання західнохристиянських мес — місал (книга текстів для проведення меси), а також пісень, благословень, молитов на всі дні року. «К. г. л.» були знайдені архієпископом Антонієм у монастирі св. Катерини на горі Синай, у 1872 подаровані Київській духовній академії. Р. Якобсон вбачав у текстах «К. г. л.» елементи ритмомелодики.

**Киклі́чні (циклі́чні) пое́ми** *(грец. kyklos — коло, цикл)* — еллінські епіко-міфологічні твори постгомерівської доби (VIII—VI ст. до н. е.), збереглися у фрагментах і стислих переказах пізніших часів («Бібліотека» Аполлодора, «Хрестоматія» Прокла та ін.). Хоч К. п. приписувалися Гомеру, насправді їх авторами були Стасин, Кінефон, Арктин, Лесх та ін. К. п. зображають міфологічні події від створення світу до перемоги Зевса над титанами («Теогонія», Титаномахія»), фіванські події («Епідоподія», «Фіваїда», «Епігони») та троянські сюжети («Кіпрії», «Ефіопіда», «Теогонія»), були джерелом творчості давньогрецьких письменників (Есхіла, Софокла, Евріпіда). К. п. стали предметом наукових студій українських літературознавців — І. Козовика, О. Білецького та ін.

**Кири́ло-Мефо́діївське бра́тство**, або **Украї́нсько-Слов'я́нське товари́ство св. Кири́ла й Мефо́дія**, — таємна політична антимонархічна організація, виникла у Києві в середовищі національно свідомої української інтелігенції у грудні 1845 — січні 1846, проіснувала до березня 1847. Попередником К.-М. б. був київський гурток 1843—45 (П. Куліш, О. Навроцький, О. Маркович, Д. Пильчиков, В. Білозерський, М. Гулак, М. Костомаров та ін.). Засновники — М. Гулак, М. Костомаров, В. Білозерський. До товариства входили О. Маркович, О. Навроцький, І. Посада, П. Куліш, Д. Пильчиков, О. Тулуб (дід письменниці Зінаїди Тулуб), Г. Андрузький, М. Савич. У квітні 1846 членом К.-М. б. став Т. Шевченко. На початку 1847 число братчиків наближалося до ста. Можна припустити, що більшість була просто прихильною до ідей братства. Та й за даними слідства 1847, основу організації на кінець 1846 складало 12 осіб. Контакти ж учасників братства були у Чехії, Литві, Польщі, Білорусії, Росії. Кирило-мефодіївців об'єднували любов до України, її історії, мрії про самостійне існування кожного слов'янського народу на засадах парламентаризму, про слов'янську федерацію як рівноправне об'єднання незалежних держав. Політичні погляди К.-М. б. виключали прояви авторитарності. Освіченість і християнська мораль були основою уявлень К.-М. б. про засади майбутнього ладу. Організація була певною мірою відображенням молодоєвропейського руху у розумінні ідеалів суспільного прогресу, високої місії науки, освіти, мистецтва. Програмні положення товари-

ства викладені у «Книзі буття українського народу» («Закон Божий»), автором якої був М. Костомаров, у «Статуті Слов'янського товариства св. Кирила і Мефодія», що мав записку-пояснення, написану В. Білозерським, у відозві «Брати українці!», «Братья великороссияне и поляки!». За доносом студента О. Петрова члени К.-М. б. були арештовані і відправлені до Петербурга. М. Костомарова арештували в Києві у його помешканні, Т. Шевченка — на перевозі через Дніпро, П. Куліша і В. Білозерського — під Варшавою, М. Гулака — в Петербурзі і т. д. Документи слідчої справи складали 19 томів, особливо крамольним вважався рукопис «Закону Божого», у якому зафіксовано уроки історії України у зв'язках із загальною історією людства на принципах високої духовності. Мова йшла, зокрема, і про найтрагічніші сторінки української історії — знищення козацтва й Запорозької Січі, поділ України між Польщею та Росією в XVII ст. Одна з причин нашої національної трагедії сформульована так: Україна «попалась у неволю, бо вона по своєй простоті не пізнала, що там був цар московський, а цар московський усе рівно був, що ідол і мучитель». Кирило-мефодіївці були покарані без суду. М. Костомаров — роком одиночної камери у Петропавловській фортеці та 8-річним засланням до Саратова (щоправда, міг там займатися науковою роботою, а потім мати закордонні поїздки, працю в Петербурзькому університеті, можливості друку і т. ін.). Т. Шевченка покарали десятирічною солдатчиною в Оренбурзьких степах із забороною писати і малювати. П. Кулішеві визначили чотири місяці ув'язнення і заслання до Вологди, заміненої одразу ж Тулою, де перебував три роки і три місяці. М. Гулакові випали три роки ув'язнення, далі — Сибір, зникнення з обріїв культурного і політичного життя, праця на посаді вчителя математики в одній із тифліських гімназій. Студенти І. Посяда й Г. Андрузький були вислані до Казані для закінчення навчання у тамтешньому університеті. О. Маркович, О. Навроцький, В. Білозерський потрапили на службу у віддалені російські міста. Уряд намагався не надавати розголосу цій справі, хоч приховати її було неможливо. Різною була реакція інтелігенції. Відомий, наприклад, лист В. Бєлінського, який обурюється українськими «змовниками», цинічно, грубо пише про Шевченка, Куліша — «этих хохлов», яких йому «не жаль». Розгромом К.-М. б. було завдано тяжкого удару по українському рухові. Однак, незважаючи на коротке, 14-місячне, існування та організаційну невикінченність, К.-М. б., його ідеї відіграли значну роль у розвитку не лише української, але й загальноєвропейської політичної та філософської думки.

**Ки́са** *(араб. — оповідання)* — назва аналогічних до дастану фольклорних та літературних творів історико-героїч-

ного або любовно-пригодницького змісту, що їх читали на майданах професійні читці — кисахани.

**Китá** — у віршуванні східних народів — невеликий твір філософського змісту, частина газелі без початкового бейта, зі схемою римування: ба ва га... і т. д. Приклад К. — вірш Абуль-Хасана Рудакі у перекладі В. Мисика:

Своєму тілові на втіху чи варто душу турбувати?
Хто б на сторожі біля псарні поставить ангола посмів!
Як правди вісником по світу ідеш дорогою пророків,
Ти не шукатимеш водички в струмку Еллади, що змілів.
Я солов'їними піснями себе, мов путами, опутав,
Немов Іосифа за вроду, мене ув'язнено за спів [...].

**Кількісне віршувáння** — див.: **Віршування.**

**Кільцé** — композиційна фігура у віршованому творі, що полягає у повторенні звуків, лексем, строф тощо, коли немовби змикаються анафора та епіфора (див.: **Симплока**). Надзвичайно багата на цей прийом лірика П. Тичини, в якій спостерігається звукове К. («Здаля сміялась струнка тополя»), лексичне («Ой не крийся, природо, не крийся»), строфічне («Закучерявилися хмари»). Подеколи стилістичну фігуру, в якій наявне повторення початку і кінця вірша, називають епістрофою (грец. *epistrophē* — крутіння), що надає композиційної стрункості не лише класичній строфі, а й астрофічній віршовій формі:

Останні троянди,
Білі троянди.
Вересневі троянди.
Вони одяглися
В ризи невинності,
В шати дівочої чистоти,
Вони крізь осінній туман
Ледве пригадують літо,
Сонце і грози,
Краплисті дощі і веселі веселки,
Ночі душні і поранки рожеві,
Вони, як вві сні,
Бачать весни колихання зелене,
Чують безсмертні слова солов'їні,
Дотики вітру щасливого ловлять...
А все це живе у них:
Весна запахуща
І пристрасне літо,
Вітер, веселки і грози —
Все це живе в них
І житиме доти,
Доки бичем смертоносним

Їх мороз не ударить,
Доки на землю не зронять
Останніх своїх пелюстків
Білі троянди,
Вересневі троянди,
Останні троянди *(М. Рильський)*.

К. називається ще обрамленням (часто у прозових творах).

**Кінети́чна** *(грец. kinētikos — той, що належить до руху, рухає)* **мо́ва** — спілкування за допомогою жестів рук, рухів тіла, міміки (інша назва — мова жестів). К. м. використовується у таких випадках: 1) глухонімими та сліпо-глухонімими. Існують спеціальна мова жестів, кодифікована, структурно незалежна від звукових мов, а також спонтанні системи спілкування за допомогою жестів, які складаються стихійно у колективі глухонімих дітей; 2) як мова міжетнічного спілкування (у північноамериканських індіанців XIX ст.); у носіїв далекоспоріднених або неспоріднених мов як єдиний засіб порозуміння; 3) при забороні (табу) на звукову мову: під час трауру у вдів деяких народів Кавказу, аборигенів Північної Америки та Австралії. Історично К. м. передувала звуковій, оскільки жест давав безпосереднє уявлення про предмет, на відміну від звука, що супроводжував жест. У сучасному усному мовленні К. м. супроводжує звукову мову, виконуючи ряд важливих функцій (див.: **Дискурс**). Це має особливе значення в драматургії, тому при сценічному втіленні п'єси К. м. — невід'ємна частина видовищного, суто театрального ефекту. К. м. широко застосовується у німому кіно, основу якого становили літературні сценарії («Звенигород» за сценарієм Юртика, тобто Ю. Тютюнника, та М. Йогансена, переробленим О. Довженком). Подеколи вживається вона і в поезії:

Серце, серце! З твоїм вогнем
— У бур'ян головою! *(Є. Плужник)*.

**«Кі́но-ко́ло»** — щоквартальник, в якому розкриваюся проблеми нинішньої кінематографії. На його сторінках читач може ознайомитися з аналізом фільму «Мамай» режисера О. Саніна, «Шум вітру» С. Маслобойщикова, переглянути статті «Бунтарство сюрреального у фільмах Центральної та Східної Європи» Г.-Й. Шлегеля, «Сюрреальне в українському кіні» С. Тримбача тощо. Подеколи журнал публікував матеріали, які стосувалися проблем філології. Зокрема, на його сторінках спалахнула полеміка з приводу «Короткого словника жаргонної лексики української мови» Лесі Савицької.

**«Кі́но-теа́тр»** — заснований 1995 (Київ) ілюстрований двомісячник за редакцією Лариси Брюховецької. «Традиції і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова» досліджував Р. Лакатош, аналіз фільму «Вог-

нем і мечем» Є. Гофмана зробили Л. Брюховецька, В. Серчик, з приводу цього було взято інтерв'ю у Б. Ступки. Висвітлювалася театральна прем'єра «Шельменко-2» (режисер А. Приходько) у київському Молодому театрі, художні стрічки «Молитва за гетьмана Мазепу» Ю. Іллєнка, «Мамай» О. Саніна, мультфільм «Йшов трамвай № 9» С. Коваля тощо.

**Кінодраматургíя** *(грец. kinētos — рухомий і dramaturgia — драматичні твори)* — синтетичний різновид мистецтва, що реалізується на межі письменства та кінематографа. Попередніми апробаціями К. вважаються сценарії першої чверті XX ст., що були обрахунком кадрів майбутнього фільму. Розвиваючись, твори К. поставали як екранізації літературних творів завдяки участі в кінематографічному процесі письменників. При переході від німого кіно до звукового збагачується поетика такого синтетизму, невичерпні можливості якої розкрив О. Довженко, запровадивши її в жанрі кіноповісті, С. Ейзенштейн — у кіноновелі. Знаковим у світовій К. вважається період неореалізму, запроваджений у 50-ті італійськими кінорежисерами, зокрема Ч. Дзаваттіні («Викрадачі велосипедів», «Умберто Д.», «Дах»). Найчастіша К. ґрунтується на сценаріях за творами письменників, хоч у 60-ті деякі кінорежисери відмовилися від послуг сценаристів.

**Кінопóвість** *(грец. kineō — рухаю)* — твір кіномистецтва, сюжет якого порівняно складний, базується на цілій низці подій і в якому досягається епічна широта охоплення зображуваної дійсності. Водночас у другій половині XX ст. набуло поширення інше значення цього терміна: наголос переноситься із слова «кіно» на слово «повість». Так, К. називають сценарій, зумисним чином перероблений для читання (при переробці вилучаються специфічні кінематографічні терміни, розширюються діалогічні сцени, вводяться ліричні відступи, граматичний теперішній час змінюється минулим тощо). Окрім того, К. називають повість, що створена із свідомою орієнтацією на певні кінематографічні прийоми оповіді (подрібнення дії на короткі епізоди, лаконічність діалогу та авторських пояснень, монтажний характер епізодів тощо). Видатним майстром і, певною мірою, першовідкривачем жанру К. був О. Довженко («Зачарована Десна», «Україна в огні» та ін.).

**Кіносценáрій** *(грец. kineō — рухаю і італ. scenario, від лат. scaena — сцена)* — літературний драматичний твір, за яким створюється кінофільм. Сучасний К. при всій самостійності та закінченості літературної форми існує для втілення його на екрані в кінематографічних образах. Ця кінематографічна образність К. народжується з єдності чотирьох його компонентів: ремарки (описової частини); діалогу чи монологу (прямої мови персонажів); авторського тексту (закадрового голосу автора); розмаїтих пояснювальних написів. Ремарка в

К. є образною характеристикою складної кінематографічної дії і охоплює всі сторони кінотвору. Вона втілюється на екрані пейзажем, обставинами дії, її послідовністю, поведінкою персонажів, визначає музичне та шумове оформлення фільму. Діалог (монолог) — один із головних засобів художньої виразності сценарію звукового кіно, який розкриває характери, зміст і сутність подій. Своєрідність кінематографічного діалогу визначається специфікою кінострічки: її монтажною побудовою, безперервністю дії, можливістю показу міміки, жесту актора, певних деталей. Помітну роль у композиції сучасного сценарію відіграє закадровий голос оповідача, що має різні завдання — інформувати чи коментувати відтворювані події, виражати філософські та ліричні роздуми автора. Характерним для сучасної кінодраматургії є внутрішній монолог — закадровий голос героя, що розкриває хід його роздумів, його внутрішній стан. Пояснювальний напис, який у сценаріях німих кінострічок посідав помітне місце і заміняв діалог та дикторський текст, у сучасному звуковому кіно втратив колишню свою значущість, використовується як засіб інформування для введення в атмосферу дії тощо.

**Кінці́вка** — заключна частина художнього твору або його фрагмента, в якій підсумовується логіка розвитку сюжетних колізій. У байці таку функцію виконує мораль, у прозі — епілог, ліриці — останні строфи чи рядки переважно афористичного наповнення (рядок *«Вміє розставатись той, хто вмів любить»* з вірша «Яблука доспіли, яблука червоні» М. Рильського). Подеколи К. позначається на архітектоніці певного літературного твору, який здебільшого має довільну будову. Так, збірка «Пливем по морі тьми» П. Карманського (1909) завершена епілогом, що має в ній особливе функціональне навантаження.

**Кладови́щенська пое́зія** — течія в англійській ліриці середини XVIII ст. (Т. Грей, Р. Блейр, Е. Юнг), що розвивалась у річищі сентиментального романтизму, зосереджувалася на осмисленні ірраціональних проблем буття, його нетривкості і почасти марності у видимих формах. В українській поезії XIX ст. помітна у творчості А. Метлинського. У XX ст. до мотивів К. п. зверталися модерністи (символісти та неоромантики), лірика яких усувала непримиренне, неприродне протистояння теми життя і смерті, вимагала не легковажного чи ігнорантного ставлення до цього важливого питання, а вміння й мужності глянути у вічі невідворотному, що притаманне народному світобаченню: М. Вороний («Мерці»), П. Савченко («На цвинтарі, серед хрестів похилих...»), Олександр Олесь («Не дивися в душу: труни там сумні...»), Леся Українка («Пісні з кладовища»), М. Зеров («Вже теплий Олексій»), М. Бажан («Пильніше й глибше вдумайтеся в себе»), М. Він-

грановський («До себе»), І. Драч («Ховали два Майбороди Малишка...») та ін. К. п. відмінна від реквієму відсутністю в ній скорботно-патетичного звучання.

**Клари́зм** *(лат. clarus — світлий, ясний)* — модерністська течія в російській літературі (передусім у поезії) 1907—13, представлена М. Кузміним, С. Городецьким, О. Саксаганським та ін. К. виник у середовищі символізму, був своєрідною ланкою між символізмом та акмеїзмом, тяжів до «земної дійсності» та радості земних переживань, чуттєвого кохання, ясності життя.

**Кларнети́зм** — термін, запропонований Ю. Лавріненком та В. Баркою для позначення стильової якості синтетичної лірики раннього П. Тичини, походить від назви його збірки «Сонячні кларнети» (1918). К. вказує на «активно ренесансну одушевленість життя» (Ю. Лавріненко), перейняту енергійними світлоритмами, сконцентровану у стрижневій філософській «ідеї всеєдності», витворюючи поетичний всесвіт достеменної «гармонії сфер» на рівні космогонічних концепцій та втаємничення в істину Вічно Сутнього, органічної єдності «мікрокосму» та «макрокосму», суголосному ментальному кордоцентризму та антеїзму. Особливе місце в синкретичному К. посідає панмузична стихія, котра приборкує хаос, постаючи домінантним принципом тичининської поетики, в якій відбився критично переосмислений досвід народної пісні та символізму. Натякаючи на один із посутніх ключів свого поліфонічного стилю, поет зазначав: «Хто на партитурі читати не вміє, тому годі що-небудь у природі розібрати». К. здійснив синтез мистецтв, чого прагнули романтики і модерністи (Новаліс, А. Рембо, Р. Вагнер, О. Скрябін та ін.), на цьому шляху зазнали невдачі авангардисти, зокрема, зорієнтований на штучне «поезомалярство» М. Семенко. Синтетичне мислення схильного до «кольорового слуху» та «слухового кольору» П. Тичини («Арфами, арфами...», «Гаї шумлять...», «Пастелі» та ін.) зумовлювало одночасну «мальовничу музичність» і «музичну мальовничість» його лірики, що перебувала у потужному полі синестезії, в єднанні семантичних ядер у цілісну структуру. Українська поезія у перспективі метафоричної концепції К. вступала у новоякісну фазу, долала інформативно розріджену, атомарну, хоч версифікаційно досконалу, практику минувшини, спростовувала поширену від народницьких часів легенду про літературну форму як несерйозну «забавку» «гулящих людей», актуалізувала майже весь приступний їй версифікаційний інструментарій, потенціювала шляхетні риси національного «аристократизму духу» тощо. Водночас К. виявився містком, що перекидався від ідейно-естетичних, почасти врізнобіч спрямованих пошуків попередніх поколінь до синтетичного типу мислення, що не вкладалося в жодну

стильову течію. Так, органічний для П. Тичини символізм щасливо переплітався з елементами авангардизму, імпресіонізму, імажинізму, про що поет писав у щоденнику, а разом з тим — і неоромантизму, неореалізму та необароко. Вони проявлялися в його доробку, але не в чистому вигляді, а в мірі естетично пережитої сув'язі. При цьому відбувалося спостережене Л. Новиченком змагання між «артистичним лаконізмом», сильним своєю «образною сугестією», та формами «риторично-декламаційного вірша», які, на жаль, у пізнішій творчості поета переважили, стали панівними, позбавивши її енергії К. В українській ліриці К. — явище одиничне і неповторне, водночас вузлове в еволюції естетичної та національної свідомості. Здавалось би, перед естетичною програмою К. розкривалися реальні перспективи саморозгортання у сподіваний часопростір. Однак світлоритм першої збірки П. Тичини затьмарювався темними лиховісними символами («два чорних гроби і один світлий» та ін. у «Золотому Гомоні», «Одчиняйте двері...», «Скорбна мати» і т. п.), навіяними реаліями нещасливих для України визвольних змагань 1917—21, зокрема громадянською війною. Аристократичний дух К. не переносив егалітарних консонансів, що загрожували гармонії «музики сфер», був виразом духотворчої ідеї всеєдності, що втілювала в собі рух від конкретно-чуттєвої та морально-етичної природи, розгортала перспективу оновлення людини, хоч і обірвану, але незнищену. Тому вплив тичининського К. на українську літературу XX ст. виявився одним із визначальних.

**Кла́сик** *(лат. classicus — зразковий)* — автор визначних, всесвітньо визнаних творів, чия творчість стала надбанням не лише національної, а й світової літератури; давньогрецький або давньоримський письменник. Звідси — класика, класична література — твори таких авторів.

**Класици́зм** — напрям у європейській літературі та мистецтві, який уперше заявив про себе в італійській культурі XVI ст. Найбільшого розквіту досягає у Франції (XVII ст.). Певною мірою притаманний усім європейським літературам, у деяких зберігав свої позиції аж до першої чверті XIX ст. Для К. характерна орієнтація на античну літературу, яка проголошувалася ідеальною, класичною, гідною наслідування. Теоретичним підґрунтям К. була антична теорія поетики і насамперед «Поетика» Арістотеля, теоретичні засади якого втілювала французька «Плеяда» (XVII ст.). У виробленні своїх загальнотеоретичних програм, особливо в галузі жанру і стилю, К. спирався і на філософію раціоналізму. Першою важливою спробою формулювання принципів К. була «Поетика» Ж. Шаплена (1638), але найпослідовнішим, найґрунтовнішим був теоретичний трактат «Мистецтво поетичне» Н. Буало (1674), написаний після того, як літературний К. у Франції

сформувався. Застосувавши філософський метод Декарта до літератури, який полягав в узагальненні досвіду класицистів, Н. Буало встановив суворі рамки для кожного жанру, узаконив жанрову специфіку. Для К. був характерний раціоналізм, представники якого вважали, що краса та істина досягаються через розум, шляхом природи, яка мислилася як відкрита розумом сутність речей. З раціоналізмом пов'язана нормативність К., яка регламентувала мистецтво та літературу, встановлювала вічні та непорушні правила й закони. Для драматургії — це закон «трьох єдностей» (дії, часу й місця). У галузі мови К. ставив вимоги ясності та чистоти, ідеалом була мова афористична, понятійна, яка відповідала б засадам теорії трьох стилів. Для К. характерний аристократизм, орієнтування на вимоги, смаки вищої суспільної верстви. Героями класицистичних творів були переважно люди аристократичного походження. Важливим складником теорії та практики К. була встановлена ієрархія жанрів, серед яких найважливішими вважалися античні: *епопея*, *трагедія*, *дидактична поема*, ода, байка, сатира. Практиками К. були насамперед французькі письменники: поет Ф. де Малерб, драматурги П. Корнель, Ж. Расін, Ж.-Б. Мольєр, романістка М. де Лафайєт, письменники-афористи Ф. де Ларошфуко, Ж. де Лабрюйєр, байкар Ж. де Лафонтен, пізніше — просвітителі Вольтер, Ж.-Ж. Руссо та ін. В Україні К. не зміг у силу несприятливих історичних обставин розвинутися як цілісна структурована система, переважно орієнтувався на низькі жанри (очевидно, під впливом низового бароко). Деякі тенденції К. в Україні знайшли свій вияв у трагікомедії «Володимир» Феофана Прокоповича, поезії Івана Некрашевича, шкільних «піїтиках» XVIII ст., поемі «Енеїда» І. Котляревського, травестійній оді «Пісні Гараська» П. Гулака-Артемовського, оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка та ін.

**Класици́зм ве́ймарський** — напрям у німецькій класичній літературі просвітницької спрямованості 80—90-х XVIII ст. Представлений творчістю Й.-В. Гете, Ф. Шиллера, теоретичними працями Й. Вінкельмана, В. Гумбольдта. К. в., що прийшов на зміну періоду «Бурі і натиску», руссоїстському культу чуттєвості, орієнтувався на антику як ідеал духовної та фізичної досконалості. Водночас К. в. не обтяжувався жорсткими естетичними нормативами, на відміну від французького класицизму, тяжів до жанрового розмаїття, масштабності образів, простоти композиції.

***Кла́совість літерату́ри*** — у соціологічному літературознавстві — псевдоестетична категорія, яка утилітаризує поняття ідейності літератури, підкреслюючи залежність художніх явищ від класових інтересів основних верств суспільства, зокрема панівного класу. К. л. проявляється в тому,

що, по-перше, література немовби відображає станове розшарування суспільства і класову боротьбу там і тоді, де і коли вона виникає; по-друге, письменник, мовляв, навіть мимоволі виражає своє ставлення до класових взаємин і свою симпатію до одного з класів; по-третє, твори художньої літератури використовуються класами (партіями) в ідеологічній боротьбі. Абсолютизована теорія класової боротьби як «рушійного джерела» суспільного розвитку, перенесена в літературознавство, завдала йому непоправної шкоди у 20—30-ті XX ст. Вульгарні соціологи спочатку ототожнювали К. л. із соціальним походженням письменника, тому відкидали класику, критикували «попутників» за їх «буржуазну свідомість»; не визнаючи різниці між реальним автором, образом автора, оповідачем і персонажами, переслідували письменників за ідеологічні збочення, якщо знаходили у творі будь-які висловлювання, що не відповідали ідеології комунізму. Переглядаючи «вульгарний соціологізм», але послідовно дотримуючись принципів «класового підходу до аналізу суспільних явищ», радянське літературознавство, починаючи з 60-х, і далі обстоювало діалектику класового, національного і загальнолюдського в художній літературі і прагнуло в такий спосіб осмислити специфіку мистецтва слова, уникати крайнощів соціологізаторства, однак і це не давало можливості об'єктивно вивчати всю складність історико-літературного процесу, належно поціновувати творчі шукання, експериментаторство багатьох митців. Поза увагою літературознавства залишалися проблеми поетики, нові методи дослідження мистецтва слова тощо або розроблялися неповно, спрощено, відповідно до засад класової пропаганди, ідеологічної боротьби. І все ж у кращих працях про К. л. вдавалося обґрунтовувати і національну своєрідність, і загальнолюдський пафос літератури, викриваючи недолугість кон'юнктурних писань на тему класової ненависті, підтримуючи тих письменників, які пробували бодай езоповою мовою показувати звиродніння більшовизму («Собор» і «Твоя зоря» О. Гончара, «Катастрофа» і «Спектакль» В. Дрозда, «Левине серце» і «Південний комфорт» П. Загребельного, повісті Вал. Шевчука та ін.).

**Кла́узула**, або **Кла́взула** *(лат. clausula — закінчення),* — заключна частина віршового рядка, починаючи з останнього наголошеного складу (у випадку суголосся К. мовиться про риму). К. буває окситонною, коли після ритмічного акценту відсутні ненаголошені склади (орел), парокситонною — при наявності одного ненаголошеного складу (небо), дактилічною — двох складів (посмішка), гіпердактилічною — трьох складів (котигорошко). К., будучи одним із складників віршового рядка, несе особливе структурне та смислове навантаження у білих віршах:

[...] І вся пустиня мов знялася вгору
І в небо ринула. На жовтім небі
Померкло сонце — око Озіріса —
І стало так, мов цілий світ осліп... *(Леся Українка)*.

К. подеколи вживається і в прозі як кінцівка певних фраз.

**Клі́макс** *(грец. klimax — драбина)* — стилістична фігура, різновид градації, протилежна за значенням антиклімаксу, розкривається у поетичному мовленні в напрямі наростання його інтонаційно-смислового напруження:

Як не крути,
на одне виходить,
слід би катюгам давно зазубрить:
можна прострелити мозок,
що думку народить,
думки ж не вбить! *(В. Симоненко)*.

**Кліше́** *(франц. cliché, букв. — відбиток)* **мо́вні** — мовний стереотип, готовий зворот, що використовується в певних ситуаціях і подібних контекстах. На відміну від мовних штампів, що становлять заяложені фрази із послабленим лексичним значенням і стертою експресивністю, К. утворюють конструктивну одиницю, що зберігає свою семантику, а часом і виразність. Наприклад: «високі договірні сторони», «з метою підвищення якості продукції» тощо. Мовні К. полегшують процес спілкування, економлять зусилля і час як для того, хто говорить (пише), так і для того, хто слухає (читає). К. найчастіше використовується в офіційно-діловому стилі.

**«Кни́га»** — літературно-критичний та бібліографічний часопис, видавався у Харкові (1923—24) «Книгоспілкою» (№ 1—4) та видавництвом «Червоний шлях» (№ 5) за редакцією С. Пилипенка. Тут друкувалися матеріали з тогочасного літературного життя, «Бібліографічні бюлетені Української книжкової палати» за 1923, рецензії тощо. Серед авторів — М. Плевако, І. Айзеншток, М. Доленго, М. Йогансен та ін.

**«Книга́рь»** — критично-бібліографічний часопис, виходив 1917—20 щомісяця у видавництві «Час» за редакцією В. Короліва-Старого, М. Зерова. Тут з'явилися літературно-критичні матеріали М. Зерова, С. Єфремова, Д. Дорошенка, Софії Русової, М. Шаповала, А. Ніковського, О. Левицького та ін.

**«Кни́жний ві́сник»** — науково-інформаційний щоквартальник, видавався 1919 Всенародною бібліотекою України при УАН у Києві за редакцією Г. Житецького. З'явилося всього два числа. Крім урядових документів, що стосувалися проблем культури та книгодрукування, публікувалися огляди літературного життя, статті Д. Багалія, Г. Житецького, В. Науменка та ін.

**Кни́жний геро́їчний е́пос** — літописи княжої та козацької доби, в яких відображена боротьба українського війська із зовнішніми нападниками, прославляються військова мужність і сила, рицарські чесноти князів, гетьманів, кошових, полковників, воїнів-дружинників і козаків. Розповідається про їх суходільні та морські походи на Візантію, Крим, Туреччину, Польщу, Московію, національно-визвольну війну під орудою Б. Хмельницького, битви за утвердження державності під керівництвом І. Виговського, П. Дорошенка, І. Мазепи, П. Орлика. Ідеалом є вояк-лицар, дружинник, козак, державець-володар, які втілюють у собі найкращі риси народного духу, вояцької звитяги та жертовної самовідданості. До К. г. е. належать світські та монастирські літописи XI—XIII ст., їх компіляції XVII—XVIII ст., крайові пам'ятки. За своїм змістом і героїко-патріотичним духом вони суголосні з пам'ятками усного героїчного епосу — билинами, думами, історичними переказами, піснями, книжною героїчною поезією (від «Слова про Ігорів похід» до «Героїчних віршів» Івана Уманського), романтичною поезією XIX ст. Найвидатнішими творами є «Повість минулих літ», літописи — Київський, Галицько-Волинський, Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка, «Історія русів». Значна художня вартість та героїко-епічна спрямованість притаманні Львівському, Хмельницькому, Чернігівському, Лизогубівському, П. Симоновського літописам, «Короткому описові Малої Росії» М. Плиски, «Двом гісторіям» Г. Покаса, «Зібранню історичному» С. Лукомського. Припущення про княжі і козацькі літописи як книжний героїчний епос висловлювали І. Франко, М. Грушевський, М. Возняк, Д. Чижевський (див.: **Вояцька повість**).

**Кни́жний сти́ль** — різновид літературної мови, який передбачає застосовування слів, вживаних у художніх (чоло, процвітати та ін.), наукових, публіцистичних чи офіційно-ділових (порушити питання, апріорний, другий закон термодинаміки тощо) текстах.

**«Кни́жник-rewier: Про всі книжкі́ і всіх письме́нників»** — двотижнева інформаційна газета, заснована у Києві (2000), на сторінках якої йдеться про нові видання сучасної прози, поезії та ін., як-от «Мальва Ланда» Ю. Винничука, «Мертва кров» Михайлини Омели (псевдонім Світлани Короненко), «Полювання на homo sapiens» П. Щегельського, «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича, «Монолог перед обличчям брата» Т. Унгуряна, «Тю!» Марини Мєднікової, «Неврахована жертва. Вбивство після вбивства» О. Вільчинського тощо.

**Ко́да** *(італ. coda, від лат. cauda — хвіст)* — додатковий віршовий рядок в канцоні, сонеті, рондо, в тріолеті та в інших канонічних строфах. Вживається К. також у значенні заключної частини художнього твору, яка узагальнює його

тематичний аспект, як, приміром, «Coda» П. Карманського, що завершує його збірку «Пливем по морі тьми» (1909), застосована перед «Finale» та «Епілогом», тобто виконує композиційну функцію.

**«Кодзі́кі»** — японський літопис, збірник космогонічних міфів та історичних сказань, який складається з трьох частин: космогонічний сюжет, історії міфічних та реальних володарів, розповідь про добу імператриці Суйко (592—628). Текст літопису пересипаний піснями. «К.» були записані 712, а вперше надруковані у XVII ст.

**Кодизо́вана мо́ва** — засекречена мова певної соціальної групи (див.: **Жаргон; Слово**). Так, співочі братства XVII—XVIII ст., які суворо регламентували діяльність кобзарів та лірників, мали свій статут, касу, корогву та особливу, «лебійську», мову. У художній літературі К. м. має вигляд анаграми, глосолалії тощо, за нею простежується фольклорна традиція (замовляння, дитячі лічилки і т. п.), магія культового чину. У поемі «Лис Микита» І. Франка наводиться цікавий фрагмент К. м., зміст якого прочитується навпаки (*«Перші чари — очі карі, / Певні чари — розум ярий, / Та найбільша міць — чуття...»*):

А тепер клякни покірно,
Чари дам тобі, що вірно
Доведуть все до пуття:
«Іракі чо и рачіш реп,
Йирям узори рачін веп,
Яттучь цімаш ліб й анат».

**Коза́цькі літо́писи** — історико-літературні твори кінця XVII—XVIII ст., в яких висвітлювалася історія України, козацтва. В їх основі — бурхливі політичні події другої половини XVII — початку XVIII ст., війна українського народу 1648—54 під проводом Б. Хмельницького, які мали надзвичайно великий вплив на кристалізацію національної свідомості українського народу. Автори К. л. (переважно військові канцеляристи, освічені вищі козацькі чини) залучали до своїх творів нові джерела (документи урядових та монастирських архівів, зарубіжні хроніки), переосмислювали їх, внаслідок чого літописна форма викладу матеріалу витіснялася розгорнутою літературно-історичною розповіддю, що містила вже елементи наукового підходу до осмислення історії, свідчила про новий етап у розвитку українського літописання, про перехід від накопичення історичних знань до історичної науки. Вони давали подіям особистісне тлумачення, намагалися створити цілісну і переконливу модель української історії, виділити в оповіді головні епізоди, проаналізувати їх та встановити між ними зв'язок. Таким чином опис історії переростав у її художнє дослідження. Рушійною силою історії, на

думку авторів, було козацтво, йому приписували всі перемоги і заслуги у численних війнах. К. л. вважаються літописи Самовидця, Григорія Грабянки і Самійла Величка. Завершує традицію К. л. «Історія русів». Кожна із цих пам'яток є складною, багатоплановою розповіддю про події Хмельниччини, в якій поєднуються характеристики історичних діячів, описи подій, битв, повстань, змов, окремі документи, тлумачення тих чи інших подій життя України. Кожен з творів — оригінальне полотно, яке має свої особливості. Якщо літопис Самовидця відзначається оригінальністю змісту та простим викладом подій, то інші — бароковим типом світосприймання, у них вже спостерігається наближення викладу до літературного. Літопис Самовидця об'єктивно оповідає про події і фактографічно їх змальовує, а Григорій Грабянка та Самійло Величко користуються при написанні своїх творів безліччю джерел. Писані вони тогочасною літературною мовою у формі порічних записів, оповідань, сказань, повістей із залученням різних документів. У них наявні розгорнуті характеристики героїв, детальні описи батальних сцен, інтерпретовані історичні перекази, легенди. Використані прислів'я, приказки, фразеологізми. К. л. дійшли до нас у рукописних списках, дослідження яких почалося ще у XIX ст. (П. Куліш, М. Максимович, О. Левицький, І. Франко). Матеріали К. л. — джерело літературної творчості (Т. Шевченко, П. Куліш, М. Старицький, П. Загребельний, Вал. Шевчук та ін.).

**Козáцькі піснí** — ліричні твори з козацької доби в історії України, в яких оспівано героїчну боротьбу проти іноземних поневолювачів, життя і побут козацьких родин. Належать водночас до історичних та ліричних станових (суспільно-побутових) пісень. Такий поділ цілком умовний, зроблений за ознакою наявності чи відсутності в них конкретних історичних фактів. К. п. відзначаються не так жанрово-стильовими особливостями (переважно астрофічна форма, нерівноскладовий вірш, монологічна композиція тощо), як тематикою, змістом. Образ України (чи її синоніми) фігурує в К. п. значно частіше, ніж в ін. групах фольклорної лірики: *«Зажурилась Україна»*, *«А біжи ж ти, мій кінь, на Вкраїну мерщій»*, *«Ой Великий Луг — мій батько, / А Січ — моя мати»*, *«Погибає на Вкраїні козак молоденький»*, *«Ой оглянемося на ту Україну та й обіллємося сльозами»*, *«На свою Вкраїну, / Та на свою Вкраїну / Ще раз подивлюся»*. Від'їзд козака на Січ, прощання з родиною і всією громадою («Ой три сестри жалібниці», «Ой гай, мати, ой гай, мати»), заклик боронити Україну («Та не журй мене, моя мати», «Розвивайся, а ти, сухий дубе», «Ой літа орел, літа сизокрилий»), героїчний герць з ворогами, смертельна рана і прощання з конем, коханою і побратимами, похорон («Де Савур-могила, широка долина», «Ой на горі вогонь го-

рить», «Чорна рілля ізорана») — такі характерні мотиви К. п. Фольклорна поетика в них збагачена поетичними образами сизокрилого орла, широкого степу, коника вороненького, буйного вітру, червоної китайки. К. п. відзначаються суворим реалізмом:

Не плач, мати, не журися,
Бо вже твій син оженився;
Узяв собі царську дочку —
В чистім полі могилочку;
Узяв собі два музики —
В чистім полі — два патики;
Узяв собі два бояри —
В чистім полі — два явори;
Узяв собі штири свати —
В чистім полі — чорні птахи;
Узяв собі дві світилки —
В чистім полі — дві кропивки.

К. п. виникли ще в XV—XVIII ст. Вони засвідчують тогочасну високу національну свідомість українців («Ой є в мене родина — уся Україна»). Козак-лицар без страху вступав у двобій з ворогом, бо «свою Україну» він вважав дорожчою над усе:

Ой і візьміть мене, превражі мурзаки,
Та виведіть на могилу:
Ой нехай же я стану, подивлюся
Та на свою Україну!

К. п. дали натхнення для творчості багатьом українським і неукраїнським письменникам. Мотиви, образи, глибокий патріотичний зміст К. п. зближує їх зі стрілецькою та повстанською лірикою XX ст. К. п., як історичні, входили до різних збірників. Такими їх розглядали вчені (М. Максимович, І. Срезневський, О. Бодянський, М. Костомаров, М. Драгоманов та ін.). Окремого фундаментального корпусу і ґрунтовних спеціальних досліджень К. п. українська фольклористика ще не має.

**Кола́ж** *(франц. collage, букв. — наклеювання)* — прийом, запроваджений у малярстві за часів кубізму, закріплений та урізноманітнений дадаїстами, за яким на певну основу наклеювалися всілякі матеріали, відмінні за кольором та фактурою (П. Пікассо, Ж. Брак, К. Швіттерс та ін.). Техніка К. поширювалась і в поезії, зокрема таких авангардистів, як Г. Аполлінер, Б. Сандрар та ін., які вводили у віршований текст уривки фраз, почутих на вулиці, фрагменти газетних статей, реклами тощо. До К. зверталися й українські поети, зокрема І. Драч у драматичній поемі «Дума про вчителя», де перемежовуються цитати Арістотеля, Ф. Шиллера, А. Макаренка, В. Сухомлинського, на сюжетну канву накладаються різні мотиви (техніка монтажу) та ін. В нинішніх умовах К.

зазнав певної еволюції, набувши вигляду асамблажу (франц. *assemblage* — сполучення, набір), що охоплює різні варіанти речових комбінацій з уведенням реальних об'єктів у певний твір (А. Кепроу, Д. Дайн та ін. представники «Нового реалізму»). До елементів А. небайдужі неоавангардисти (В. Цибулько, О. Ірванець та ін.).

**Колискóві піснí** — жанр народної родинної лірики, специфічний зміст і форма якої функціонально зумовлені присиплянням дитини в колисці. Визначальний у К. п. не смисловий, а звуковий (ритмо-мелодійний) компонент. Він твориться розміреним ритмом колисання, розспівуванням асонансних груп «а-а-а», «е-е-е», різних варіантів слів «люлі-люлі», «люлесі», «люлечки», «гойда-гойда», «баю-баю», асемантичних звукосполучень типу «чуч-беле», «гайчі». Все це разом з повторенням музичної фрази-поспівки вузького діапазону заспокійливо діє на психіку дитини і сприяє її засинанню. В ритмо-мелодійну канву К. п. вплітається змістовий компонент, для якого характерні образи Сну, Дрімоти, Котика (сірого, білого, мурого, волохатого), колисочки (нової, мальованої, із дуба, з горішка, з жовтого явора), журавочки, чаєчки, діда, баби та й самої дитини і матері. Ці образи в'яжуться своєрідним сюжетом, що дає простір виконавцю для словесно-музичних варіацій і контамінацій. Варіативність К. п. дуже багата, особливо з сюжетом про Сон-дрімоту і Кота. За формою і компонуванням К. п. — це переважно монологічні монострофи з довільною кількістю рядків і довільним порядком римування. В їх зміст вплітається мозаїка життєвих роздумів матері над своєю долею і долею дитини, над різними родинними ситуаціями. Монологи К. п. виражаються і відповідними поетичними засобами, синтаксисом: риторичні звертання і питання, часті повтори, переважно анафори, специфічно дитяча лексика, зменшувально-пестливі форми слів, ніжні епітети і порівняння (хатинонька теплесенька, дитинонька малесенька, сонько, дрімко, личко, очка, головонька, колисонька, хить-хить, скрип-скрип, медок-солодок, «як вишенька на вишеньці, так дитина в колисоньці», «коби-с ми здоров виріс, як дуб зелененький»). Інколи в цих монологах відлунюють зичення патріотичного змісту. Українські К. п. — це багата музично-словесна палітра щирої, безпосередньої і ніжної поезії. Частина К. п. оповита серпанком смутку, і ця тональність є характерною і в літературних ремінісценціях («Ой люлі, люлі, моя дитино» Т. Шевченка, «Над колискою» С. Руданського, збірка поезій «Ой люлі, смутку!» П. Карманського тощо). Спеціальні збірники і розвідки про К. п. почали з'являтися наприкінці XIX — на початку XX ст.: Селянські діти Дерлиця М. — Етнографічний збірник. — 1898. — Т. V; Дитина в звичаях і віруваннях українського на-

роду. Матеріали з полудневої Київщини: Матеріали до українсько-руської етнології. — 1907. — Т. IX ; Заглада Н. Побут селянської родини: Матеріали до етнології. — 1929. — Т. І.

**Колізія** *(лат. collisio — зіткнення)* — гостра суперечність, зіткнення протилежних сил, інтересів, переконань, мотивів, джерело конфлікту та форма його реалізації у літературному творі. Термін запроваджений в естетику Г.-В.-Ф. Гегелем, має ширше значення, ніж конфлікт, характеризується масштабністю, глобальністю зображуваних суперечностей.

**Коліно** — частина пісенного рядка між паузами (цезурами), що складає ритмомелодійну одиницю в загальній метричній структурі пісенної строфи (куплету). Наприклад, строфа старовинної козацької пісні має таку будову:

Сокіл з орлом, // сокіл з орлом // купається,
Сокіл орла // питається.

Складається з двох однакових, гетерометричних (нерівномірних) стихів (рядків) — три- і двоколінного. Складочисельно її будову можна зобразити так: (4+4+4), (4+4). Більшість українських куплетних народних пісень складається з ізометричних (рівномірних) рядків, тобто з однаковою кількістю колін.

**Коліят** *(араб. — цілісність, повнота)* — однотомник творів автора у літературах Близького та Середнього Сходу. Вперше було видано у XVII ст.

**Колодчанські пісні** — цикл жартівливих гаївок-веснянок, дівочих передражнювань хлопців під час весняно-літніх забав і розваг молоді, що мали узагальнену назву «Вулиця». Молодіжна громада, яка складалася з парубочого та дівочого станів, у таких забавах налагоджувала свої взаємини, діставала відповідні морально-етичні наставлення. Пісні дівчат вимагали від хлопців ввічливості, охайності, веселості, енергійності, а головне — щоб не старими, а молодими одружувалися. Пояснення назви «К. п.» має різні версії: від звичаю «волочити колодку», тобто уквітчувати на подвір'ї (чи в інший спосіб) колодку старому парубкові; від посиденьок на колодках, де відбувалися розваги. К. п. не складають окремої від гаївок-веснянок видової групи, бо жанрова їх структура і спосіб виконання нічим не різняться. Прикладами таких пісень є: «Чому дідусь не жениться?», «Гей ти, старий діду», «Діду мій, дударику», «Вставай, діду, паску їсти!», «Грицю, Грицю, до роботи», «Явтуше-друже». Виконували К. п. дівчата хороводом, ставши в коло, призначивши одну чи дві з-поміж себе для виконання ролі діда, баби чи ін. ігрового персонажа, як це робилося і в інших гаївках-веснянках. Частина цих творів з часом перейшла в репертуар необрядових гумористичних пісень.

**Коломийки** — жанр української пісенної лірики, яка генетично і ритмомелодійно пов'язана з однойменним народним танцем. За деякими версіями назва К. походить від міста

Коломия — адміністративного та культурного центру Гуцульщини. К. мають свою традиційну жанрову структуру: дворядкову ізометричну строфу, кожен рядок якої складається з 14 складів, має малу цезуру після 4-го та велику після 8-го складів і закінчується парокситонною римою. Силабічна схема К. — (4+4+6)2. Така традиційна віршова структура називається коломийковим віршем. Коломийкову строфу можна записати як чотирирядкову, якщо шестискладове коліно виділити в самостійний рядок. У такому вигляді коломийковий вірш найпоширеніший у літературних творах. Коломийкова строфа має чітку ритмомелодійну симетрію. У ній часто наявне не тільки кінцеве суміжне римування, а й внутрішнє, яке його посилює у різних варіаціях і разом з алітераціями та асонансами надає звучанню граційної легкості і мелодійності. Часто якась тема об'єднує низку К. і в такий спосіб виходить «в'язанка», «віночок»:

Ой я ходжу при Дунаю та так си думаю:
Нема кращих співаночок, як у нашім краю.
Ой нема то, ой нема то, як руська країна,
Там співає коломийки кожная дитина.
Ой піду я в полонину та й в полониночку,
Там почую веселую рідну співаночку.
Співаночка-складаночка, дрібная дробина,
Така мила мому серцю, як мамці дитина.

К. охоплюють широкий спектр настроїв і переживань. Ліричне начало в них органічно поєднується з комічним — від добродушного гумору до гострої сатири. Яскрава образність, дотепність і лаконізм вислову зумовлюють використання усього арсеналу фольклорної поетики, особливо порівнянь, що сягають граничного рівня експресії:

А єк ми си смо любили, сухі дуби цвили,
А єк ми си розлюбили — зелені пов'єли!

Перші записи К. дійшли до нас з XVII ст. В. Гнатюк у 1905—07 видав унікальний тритомний їх корпус (4-й не закінчив).

**Колóн** *(грец. kolon — частина тіла, речення, елемент періоду)* — ритміко-інтонаційна одиниця людського мовлення, власне, мовленнєвий такт, виокремлений павзами та об'єднаний логічним наголосом. Поняття «К.» в артикуляційному аспекті наближене до поняття «дихальної групи», у смисловому — до синтагми; набуває особливого значення в ораторському мистецтві. В античній версифікації К. тлумачився як група стоп з одним ритмічним наголосом, де розрізнялися короткі К. (коми, відтинки тощо) та довгі К. В українській версифікації К. — це піввірш з різною ритмічною структурою обабіч цезури: *«Крові б, крові / і сили відерцем...»* (О. Влизько). Тут маємо у першому піввірші хорей, у другому — амфібрахій.

**Коля́дки** — жанр величальних календарно-обрядових пісень, які в дохристиянську епоху були пов'язані із зимовим святковим циклом, а з утвердженням християнства — з різдвяним (від Різдва 7 до Богоявлення 19 січня за н. ст.). Вважають (О. Потебня, О. Брікнер та ін.), що К. в добу язичництва були приурочені до весняного новоріччя, в них часто згадується весняна пора — дощ, оранка і сівба тощо, до того ж у білорусів пісні такого ж змісту і характеру виконання — «волочебні пісні» — є весняними. Під впливом християнського календаря час виконання колядок наближено до зимового повороту сонця на літо (21 грудня), відколи день починає збільшуватися. Ця пора у багатьох сусідніх народів (римлян, греків) відзначалася як свято народження сонця і мала назву одного ж кореня з українською — «календа». Тому одна з поширених версій пояснення назви «К.» така: вона запозичена українцями у римлян або греків. Однак самі українські К. — настільки багатий, високомистецький і самобутній змістом жанр народної обрядової пісенності, що їх запозичення у чужинців — сумнівне. До того ж в українців поряд з К. є такі ж обрядові пісні — щедрівки (виконуються з 13 на 14 січня), яких з такою назвою немає у жодного народу. Та й саме зимове новоріччя в українців має назву Щедрого вечора, тобто багатого вечора. Мав рацію Ф. Колесса, підкреслюючи, що «греко-римські впливи стрінулися на східнослов'янському ґрунті вже з виробленою новорічною обрядовістю й величальними піснями місцевого походження.Можливо, що ті старі новорічні пісні в нас називалися власне щедрівками». Є ознаки глибокої давнини і в самому колядницькому обряді: гуртова вокально-сценічна гра з музикою і танцем, з водінням кози, з переодяганням, виборами т. зв. берези — зачинальника, міхоноші-скарбника для збирання заколядованих дарунків. Старовинні К. підносяться над усіма обрядовими піснями ще й тим, що славлять велич самої людини. Це поетичні гімни господарю-хліборобові, воїну-лицареві, мисливцю, охоронцеві роду і родини, творцеві добробуту і щасливого життя (див.: **Звеличання**). Ф. Колесса все розмаїття мотивів К. зводив до 5 основних груп: 1) хліборобські; 2) воєнні (лицарські); 3) казково-апокрифічні (з відгомоном ще передхристиянських елементів); 4) любовні; 5) біблійні (апокрифічні, євангельські). У давніх К. відчутний дух княжої доби, лицарсько-дружинного і козацького епосу, який осмислювався у дослідженнях В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Грушевського та ін. Органічним компонентом К. і щедрівок є поколядь — прикінцева частина, в якій висловлюється поздоровлення (віншування) тому, кому колядували. Вона, як і новорічні посівання, урочиста, поетична, щира тоном і змістом, без вітійства:

Рости величка до черевичка,
Від черевичка до чобіточка,
Від чобіточка аж до трамочка.
Носи ключі від скрині,
Будеш добра господиня.
Будь здоровенька,
Богу миленька,
Рік від року,
Милому до боку.
Велика рости,
Нам щедру виноси.

Колядування мало великий виховний вплив на громаду: до злодіїв, пияків та ін. колядники не йшли. Звідси в народі й мовиться: «Не обходьте, не минайте моєї хати». Виняткову заслугу у збиранні і виданні К. і щедрівок має В. Гнатюк. Він 1914, після 15-річної підготовки, видав двотомний корпус К. — все зібране фольклористами до XX ст. Чеський фольклорист І. Горак, за словами М. Мушинки, назвав цю збірку епохальним твором, що становить новий визначний період в історії слов'янської фольклористики.

**«Комáр»** — сатирично-гумористичний журнал, що виходив у Львові 1900—16 двічі на тиждень за редакцією І. Кунцевича. Тут друкувалися твори К. Устияновича, І. Франка, М. Павлика, С. Бердяєва, В. Пачовського та ін. Відновлений як двотижневик (1933—39) за редакцією М. Чубатого (видавець І. Тиктор). З'являлися гуморески Юрія Вухналя, Тиберія Горобця (псевдонім С. Чарнецького) та ін., дружні шаржі та пародії на Олександра Олеся, В. Винниченка, М. Рильського, Б. Кравціва, Б.-І. Антонича та ін.

**Комéдія** *(грец. kōmōdia, від komos — весела процесія і ōdē — пісня)* — драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині. К. як жанр зародилася в Давній Греції. Одним із найвидатніших драматургів тієї пори був Арістофан, якому належать комедії «Ахарняни», «Мир», «Лісістрата», «Вершники», «Птахи». Пізніше в літературі античного Риму помітне місце посідав Плавт. Пафос комічності виникає тоді, коли автор свідомо занижує свої дійові особи до певного середнього рівня, що існує в суспільному житті. Не маючи належних позитивних якостей, дійові особи комедійних творів, однак, претендують на певну значущість у родині, середовищі друзів тощо. Їм притаманне ілюзорне бачення дійсності, вони завжди прагнуть розв'язати свої проблеми способами, які не підходять у даному випадку, оскільки суперечать об'єктивним законам суспільного розвитку. В історії світової літератури є чимало блискучих К., написаних у різні часи представниками різних

народів. У XVI—XVII ст. К. домінувала в іспанській літературі. Автору «Дон-Кіхота» М. де Сервантесу належить крутійська комедія «Педро де Урдемалас». Великою популярністю користувалися комедії Л. де Веги та Кальдерона де ла Барки. Вершиною комедійних здобутків епохи Відродження стали твори англійського драматурга В. Шекспіра. Уже ранні його К. («Комедія помилок», «Приборкання норовливої», «Два веронці») будуються як любовні історії романтичного характеру з пригодами, переодяганнями, непорозуміннями, смішною плутаниною. Ці риси посилюються у наступних його творах («Сон літньої ночі», «Багато галасу з нічого», «Дванадцята ніч», «Кінець діло хвалить» тощо). Найвищого розквіту в добу класицизму К. досягла в творчості Ж.-Б. Мольєра («Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп»). Пафос його п'єс спрямований на висміювання цинізму, лицемірства, егоїзму, духовної деградації суспільства й окремої особистості, що приховується за зовні пристойною респектабельністю та побожністю. В епоху Просвітництва слави неперевершеного комедіографа зажив П. Бомарше («Севільський цирульник», «Шалений день, або Весілля Фігаро», «Злочинна мати»). Витоки української К. — в інтермедійній частині шкільної драми та вертепу XVII—XVIII ст. Як і в кращих зразках європейської К., у центрі уваги національних авторів першої половини XIX ст.: «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Быт Малороссии», «Любка» П. Котлярова — опиняється родинне життя героїв, їх побутові взаємини. Потворні явища дійсності, розвінчання неуцтва, тупості, здирства та крутійства, моральної деградації дворянства втілені в комічних творах Г. Квітки-Основ'яненка, написаних російською мовою («Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Дворянские выборы», «Шельменко-денщик», «Шельменко — волостной писарь»). У другій половині XIX ст. з'явилися К., що розкривали життя та побут українського народу в нових суспільно-історичних умовах («За двома зайцями» М. Старицького, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Чмир», «Мамаша» М. Кропивницького, «Майстер Черняк» І. Франка). Традиції української комедійної класики були продовжені в літературі XX ст. Одна з перших К. цього часу — «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова. Вершини розвитку К. досягла у творчості М. Куліша («Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Мина Мазайло»). В літературі останніх десятиліть К. представлена в творчості О. Коломійця («Фараони»), О. Підсухи («Ясонівські молодиці»), Я. Стельмаха («Вікентій Прерозумний»), В. Минка («Жених із Аргентини»). У сучасній українській і світовій літературах К. набула нових жанрових модифікацій: трагікомедія (Л. Піранделло, Ж. Ануй), трагіфарс (Е. Іонеско), комічна алегорія (Є. Шварц), комедія-притча (В. Минко).

**Комедія масок**, або **Комедія дель арте** *(італ. commedia dell'arte — професійна комедія)*, — різновид італійського імпровізованого народного театру доби Відродження, що успадкував традиції римської доби. Персонажі К. м. (слуги-маски: Бригелла, Арлекін, Серветта, Пульчинелла; сатиричні маски: старий купець Панталоне, а також ліричні герої без масок) були втіленням комічного гротеску, буфонади, яскравого видовища карнавального типу. Як театральний жанр К. м. вплинула на творчість Ж.-Б. Мольєра, К. Гольдоні, К. Гоцці, М. Гоголя та ін.

**Комедія ситуацій** — жанровий різновид комедії, розбудований на несподіваному повороті сюжетної лінії, інтризі чи непередбачуваному збізі обставин. К. с., відома з античної доби, розвивалася в середньовічних фарсах, у комедії масок, в інтермедіях тощо. До цього жанру зверталися Т. де Моліна («Чеснотна Марта»), В. Шекспір («Комедія помилок»), Ж.-Б. Мольєр («Тартюф»), М. Гоголь («Ревізор»), І. Котляревський («Москаль-чарівник»), І. Карпенко-Карий («Сто тисяч»), О. Коломієць («Фараони») та ін.

**Коментар** *(лат. commentarium — нотатки, тлумачення)* — пояснення до тексту, тлумачення твору. При великому обсязі пояснень К. виноситься в кінець твору, книги. Всебічний К. твору може бути самостійним окремим виданням. Ґрунтовний К. вміщують серійні видання, наприклад «Бібліотека української літератури» («БУЛ»), академічні видання творів класиків літератури. Прикладом окремого видання К. є праці Ю. Івакіна «Коментар до “Кобзаря” Шевченка. Поезії до заслання» (1964), «Коментар до “Кобзаря” Шевченка. Поезії 1847—1861 рр.» (1968), «Поезія Шевченка періоду заслання» (1984), «Нотатки шевченкознавця» (1986).

**Комічне** *(грец. kōmikos — смішний)* — категорія естетики, що характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжується сміхом без співчуття, страху і пригнічення. У комічній ситуації людина інтуїтивно осягає невідповідність між неповноцінним, недосконалим змістом явища і його формою, яка претендує на повноцінність і значущість, між високою метою і негідними засобами її досягнення. Ті суспільні явища, які втрачають свою доцільність, необхідність, але претендують на історичне буття, вагомість, вартісність, прагнуть видати себе не тим, чим вони є насправді, стають об'єктом комічного висміювання. Дослідники К. (Арістотель, Т. Гоббс, Г.-В.-Ф. Гегель, М. Чернишевський, А. Бергсон, Б. Борев, Б. Мінчин) встановили низку об'єктивних передумов і суб'єктивних якостей людей, взаємодія яких необхідна для виникнення комічного ставлення. По-перше, К. стосується тільки гуманітарної сфери, суспільних явищ, а неживі предмети можуть лише опосередковано втягуватися в

комічне ставлення людини до людей чи суспільних явищ. По-друге, суб'єкт комічного ставлення має відчувати свою перевагу над об'єктом висміювання і бути в цілковитій безпеці (страх за життя, як правило, виключає почуття комізму). По-третє, несподівана невідповідність очікуваного і дійсного в контакті людини з суспільством, між прогнозованим і справжнім розв'язком комічної ситуації динамізує почуття і емоційну напругу, підтримує увагу учасників комічної ситуації (багато важать інтрига, перипетії). По-четверте, будь-яка недоцільність, недоречність, абсурдність, відхилення від норми породжує нову грань комізму. По-п'яте, все мертве, механічне, шаблонне, що видає себе за живе, природне, органічне, завжди викликає відчуття комічності. Для сприйняття К., виявлення всіх його джерел і форм людина має володіти розвинутим естетичним смаком, бодай окресленим ідеалом. Фізіологічне збудження, т. зв. сміх без причини, не є адекватним сприйманням К. Певною мірою К. здатна переживати кожна людина, але в концентрованій формі воно виявляється в мистецтві, і різні його грані лежать в основі таких жанрів, як гумореска, сатира, епіграма, пародія, памфлет, комедія, буфонада, фарс, бурлеск, травестія тощо. Градація емоційного реагування на різні прояви К., його відношення до суспільного ідеалу передається в поняттях «усмішка», «жарт», «іронія», «гумор», «чорний гумор», «гротеск», «сарказм», «карикатура», «інвектива», які можуть становити основу відповідних жанрових структур, стилістичних фігур чи тропів, тобто засобів художнього моделювання другої, естетичної реальності.

**«Комкóсмос» («Комуністúчний кóсмос»)** — мистецьке угруповання українських панфутуристів (О. Слісаренко, Гео Шкурупій, М. Терещенко та маляр О. Шимков), які прагнули будувати «нове мистецтво» «під прапором космічного комунізму» на пролеткультівських ідеях, обстоювали принцип соціальної доцільності. На початку 1921 «К.» увійшов до складу «Аспанфуту».

**Компаративíстика** *(лат. comparo — порівнюю, франц. la littérature comparée — літературна компаративістика, порівняння)* — порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу (методу). К. у фольклористиці, літературознавстві і взагалі у філології складалася впродовж XIX ст. під впливом філософії позитивізму. Велике значення для її виникнення і розвитку мали праці німецького філолога Т. Бенфея (1809—81), зокрема його передмова і коментарі до «Панчатантри» (1859); російського літературознавця О. Веселовського (1838—1906). В Україні засади порівняльного вивчення літератури застосовували М. Драгоманов (1841—95), М. Дашкевич (1852—1908), І. Франко (1856—1916). Протягом XX ст. літературознавча К.

активно розроблялася у Франції, Німеччині, Чехо-Словаччині, США, де видавалася низка спеціальних журналів і збірників, присвячених К. З 1955 існує Міжнародна асоціація літературної К. з центром у Парижі. У колишньому СРСР К. критикувалася як «буржуазна наука» за начебто цілковите нехтування соціальними та ідейними факторами літературної взаємодії. Натомість розроблялася теорія «взаємозв'язків і взаємодії літератур», порівняльно-типологічного вивчення історико-літературного процесу (М. Конрад, В. Жирмунський, М. Алексєєв, І. Неупокоєва, Г. Вервес, Д. Наливайко та ін.), тому навіть термін «К.» не вживався, і праця «Теорія літературної компаративістики» словацького вченого Д. Дюришина (1975) вийшла в російському перекладі під назвою «Теория сравнительного изучения литературы» (1979). Незважаючи на це, порівняльно-історичні та типологічні студії здійснювалися: показовим є п'ятитомне видання «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987—90), що вийшло за редакцією Г. Вервеса. Нині в Україні К. поновлена в правах: створено відділи світової літератури і компаративістики в Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України, кафедру теорії літератури і компаративістики в Київському національному університеті ім. Т. Шевченка, відкрито спеціалізовані ради позахисту дисертацій з даної науки. Предметом К. є генетичні, генетично-контактні зв'язки і типологічні збіги (аналогії) в національних, регіональних і світових літературах. Вивчаються форми зовнішніх і внутрішніх контактів, впливів, міжлітературної рецепції, посередницькі функції художніх перекладів. Більшість учених поділяє думку, що К. є аспектом літературознавчих студій, а порівняльно-історичне вивчення літературних явищ має бути основою різноманітних жанрів історико-літературних і літературно-критичних праць. К. має свою специфіку і методику, видозмінюється залежно від естетичної концепції вченого.

**Компе́ндій** *(лат. compendium — скорочення)* — стислий виклад основ якоїсь науки чи певного дослідження. Компендіарним характером відзначаються всі шкільні підручники та посібники з основ знань, зокрема з літератури, накопичених за час розвитку наукової (літературознавчої) галузі.

**Компіля́ція** *(лат. compilatio — крадіжка, грабіж)* — неоригінальна, несамостійна літературна чи наукова праця, зведена на запозиченнях чужих творів. Компіляційний характер мають науково-популярні твори, деякі види коментарів (див.: **Коментар**), словників та ін., що не знижує їхнього значення і необхідності.

**Компіля́ції літопи́сні коза́цької тема́тики XVII—XVIII ст.** — група літописів, укладених упродовж XVII—XVIII ст., в яких значну увагу звернуто на описи історії коза-

цтва в Україні. Вони складають потужне літературне тло козацьких літописів Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка, «Історії русів», розвиваючи героїко-патріотичну тематику, ідею розбудови та збереження державності в Україні. Основні мотиви К. л. — боротьба козацтва із зовнішніми ворогами України, внутрішній розбрат, політичні взаємини із сусідніми державами. Автори — переважно різнорангові військові канцеляристи, носії державницької ідеології. Політичний пафос, героїко-патріотичне спрямування творів цих літописів поєднувалися із просвітницькою публіцистичністю, спрямованою підкреслювати особливу роль провідної сили нації — козацтва. У К. л. відтворено змагання державників-патріотів з прихильниками протекторату. Хоча ці твори мають в історичному аспекті певні неточності, в літературному — вони є важливими пам'ятками, що відображають шляхи й процес формування національної історичної белетристики перед остаточним оформленням її в жанри історичного роману, повісті, оповідання. Використання невдалого терміна «компіляції» спричинене традицією літописання, що полягала у використанні кожним автором матеріалів попередніх пам'яток, але у власних редакціях, надаючи їм спрямування відповідно до часу, стану, задуму. Далі кожен автор доповнював цей матеріал власними описами, розповідями про сучасні йому історичні події. Оскільки в XVI—XVIII ст. літописна література поширювалася в рукописних списках, вона часто ставала джерелом для ін. авторів. Ці реалії зумовили значну подібність (або й тотожність) К. л. у викладі матеріалу з XVI—XVIII ст. Через відсутність або втрату архівів, у яких відображено історія початків формування козацтва, літописці змушені були звертатися до різних польських і німецьких хронік, аби реставрувати власну початкову історію. Центральне місце відводилося найважливішим ідеологічним та художнім традиціям нації. К. л. одночасно виконували і політичну, і естетичну функцію в суспільному житті України. Серед літописів, які мають значну історико-літературну вартість, — «Короткий опис Малоросії», літописи П. Симоновського, С. Лукомського, В. Рубана, щоденники генеральної канцелярії, літописи, що дотикаються межі локально-крайових і загальноукраїнських: Львівський, Чернігівський, Ніжинський, Дворецький, Лизогубівський.

**Компози́ція** *(лат. compositio — побудова, складання, поєднання, створення)* — побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, каноном, нормами обраного жанру, орієнтацією на адресата. К. виражає взаємини, взаємозв'язок, взаємодію персонажів, сцен, епізодів зображених подій, розділів твору;

способів зображення і компонування художнього світу (розповідь, оповідь, опис, портрет, пейзаж, інтер'єр, монолог, діалог, полілог, репліка, ремарка) і кутів зору суб'єктів художнього твору (автора, розповідача, *оповідача*, *персонажів*). К. «дисциплінує» процес реалізації творчого задуму письменника, забезпечує відповідність задумові всіх рівнів структури художнього твору, сугерує і динамізує читацьке сприйняття. Цю генеральну функцію К. здійснює на тематично-проблемному, *сюжетно-фабульному* і мовленнєво-мовному рівнях твору, кожен з яких є проявом активності художніх суб'єктів — персонажів, дійових осіб, ліричних героїв, оповідачів, автора, адже тема вказує на коло зображених, представлених життєвих явищ, подій, які немислимі поза людиною. Сюжет і фабула характеризують динамічну сторону цих подій, їх розвиток через діяльність людей, наділених характерами, які, у свою чергу, формуються і виявляються в обставинах (пейзажі, інтер'єрі), а вчинки персонажів, дійових осіб, оповідачів зумовлюються внутрішніми мотивами (архетипами, потягами, уявленнями, думками, переконаннями, ідеалами), і все це разом передається мовленням суб'єктів художнього твору засобами мови, якою творить письменник. Глибинна сутність тих суб'єктів і результатів їх діяльності в духовній і матеріально-подієвих сферах (заразом і смислу художнього твору) виражається сукупністю, поєднанням, компонуванням мовних висловлювань та способів їх подачі у тексті твору (одне думалося, друге в конкретній ситуації мовилося, третє написалося, а четверте читачем сприйнялося). Тому аналіз К. літературно-художнього твору опосередковується інтерпретацією його тексту, є шляхом до інтерпретації смислу цілісного твору, осягнення задуму письменника. У цьому процесі всі компоненти твору виявляють свої численні функції: характеротвірну (якщо беруться стосовно характеру постаті), сюжетну (якщо розглядаються крізь призму розвитку сюжету), ритмотвірну, стилетвірну, композиційну та «ідейно-художню» чи «художньо-естетичну». Відсутність структурального (багаторівневого) і функціонального підходів до аналізу твору у традиційній практиці вивчення літератури призводить до сплутування сюжету і К. твору, а вивчення К. обмежується виділенням компонентів сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). К. завершеного художнього твору — наслідок творчого компонування як основного механізму створення художнього світу, який певним чином корелює з дійсним світом (по-своєму в натуралізмі, реалізмі, романтизмі, символізмі тощо). К. кожного твору індивідуальна, її типові особливості треба подавати з урахуванням своєрідності літературних напрямів, стильових течій, жанрових пластів. Теоретично в загальних рисах окреслюються певні спіль-

ні підходи до розуміння функцій К. у творах літератури. На тематичному рівні К. з хаосу, плину подієвого матеріалу вибирає, розташовує окремі епізоди, відводить їм певне місце, чергує реальне з уявним, фантастичним. Просторово-часова послідовність завдяки компонуванню набирає принципового значення, будується або тільки згідно з причинно-наслідковими залежностями, або враховує авторське бачення (чи його сваволю). Відтак постає питання про персонажів, їх кількість, порядок і способи введення у твір, роль в описаних подіях, групування у конфліктах, взаємини між персонажами, їхню типовість (винятковість), ставлення до прототипів. Все це становить вагомий пласт у композиції епічних і драматичних творів. З погляду К. цілісного художнього твору важливим є те, як і чому автор добирає саме такі типи, а не інші, у якому співвідношенні вони перебувають, як вступають у конфлікт (драма) чи живуть у гармонійній злагоді (ідилія) тощо. Для розуміння своєрідності К. твору важливо зауважити композиційну домінанту, яку складає або центральна постать, або головний конфлікт, або місце дії, до яких прямо чи опосередковано мають певне відношення всі інші компоненти К. У мережі цих відношень виявляється композиційно-інтегральна роль наскрізних повторів, зіставлень, протиставлень, через які реалізується динаміка художнього образу цілісного твору і образів-персонажів: кожен з образів виникає поступово в процесі читання тексту і перебудовується під впливом сприйняття наступних компонентів К. твору (див.: **Антиципація; Літературно-художній образ**). Компонування тематично-суб'єктного пласта художнього твору визначає його стильову особливість. Стиль на рівні зовнішньої форми твору виконує таку ж роль, що К. на тематично-подієвому. Форми мовленнєвого вираження, мовні засоби (лексико-синтаксичні конструкції, фонетико-фонологічні особливості) впорядковуються, набувають через їх розміщення (оказіональність) єдиноможливого значення, виконують у контексті твору естетичну функцію. Стиль художнього твору — художня закономірність, доцільне поєднання мовно-стильових ресурсів, якими письменник скористався відповідно до власного задуму. Індивідуальний стиль кожного письменника має свою К. Виходячи з розуміння художнього твору як багаторівневої структури (зі своїм змістом і формою), говорять про стилетвірні чинники (тема, проблема, світовідчуття митця, жанровий канон) і носіїв стилю, якими є елементи зовнішньої форми твору. Характеристика стильових чинників і носіїв стилю дається через поняття «К.». У такому разі постає питання про співвідношення понять К. і стилю твору. Різниця між ними не стільки компонентна, скільки функціональна: К. характеризує компонентний склад і внутрішній каркас твору в єдності більших і менших

конструкцій (для їх розмежування маємо терміни «К.» та «архітектоніка»), а стиль передає їх ансамблевість, неповторність поєднання. Твори із замкнутою К. (розгорнутий конфлікт, класичний повнокомпонентний сюжет, пропорційність основних складників) сприймаються як акорди на основі гармонії; твори з розімкнутою композицією (нерозв'язані на рівні фабули конфлікти, фрагментарність і різновеликість компонентів, велика питома вага підтексту тощо) сприймаються як акорди на основі дисгармонії. К. драматичних творів Б. Брехта, С. Беккета будується на інших засадах, ніж К. драм В. Шекспіра, І. Карпенка-Карого, але основний принцип К. — зіставлення (асоціативності, опозиційності) залишається чинним. Це саме стосується композиції епічних творів Л. Толстого, Панаса Мирного, М. Коцюбинського, Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки, Л. Бучковського, Вал. Шевчука і наймолодших українських постмодерністів — Є. Пашковського, Оксани Забужко, Ю. Андруховича та ін. Не виняток і К. творів сугестивної лірики найхимернішої форми чи канонічної структури (хоку, рубаї, сонет). Світовідчуття автора через ліричного суб'єкта, яким би неповторним не було, на яких би віддалених асоціаціях не будувалося, виражається через зіставлення вражень, рефлексій, думок чи лексем, морфем, фонем, чи рядків, синтагм, строф. А це і є сфера К., без якої і поза якою цілісний художній твір взагалі не існує.

**Компонéнт** *(лат. componens — той, що складає)* — складова цілісного художнього твору, синонім елемента. К. як спільнокореневе слово з композицією, співвідносний з нею. Тому будь-який елемент твору, який виконує відповідну композиційну функцію, є його К. — складові сюжету, засоби характеротворення (монологи, діалоги, портрет, пейзаж, інтер'єр), вставні епізоди, пролог, епілог тощо. Відповідно до принципів системного аналізу кожен К. вищого рівня, входячи до компонентного складу як елемент системи, може складатися з елементів нижчого рівня, які творять його композиційну мікроструктуру. Скажімо, пейзажний опис як К. композиції новели має свою образну, синтаксичну, ритмічну будову, кожен елемент якої (починаючи від звукової структури) виконує на своєму рівні властиві йому композиційні функції.

**Комунікáція** *(лат. communicatio — зв'язок, повідомлення)* **в мистéцтві** — своєрідний вияв суспільної природи мистецтва, твори якого виникають як результат співтворчості автора та реципієнта і виявляють свою естетичну вартість тільки в актах естетичного сприймання. У цьому сенсі письменник як автор твору спілкується з читачами — своїми сучасниками і нащадками, які, сприймаючи, інтерпретуючи по-своєму його твори, переосмислюють їх, але певною мірою засвоюють естетичний досвід письменника. Виходячи з цьо-

го, серед багатьох функцій літератури як мистецтва слова виділяють і комунікативну.

**Конда́к** *(грец. kontakion)* — основний жанр літургійної поезії, різновид поеми на біблійні сюжети, започаткований у VI ст., досяг розквіту у творчості Романа Солодкоспівця, невдовзі витіснився (VIII—IX ст.) жанром канону. К. охоплює від 18 до 24 строф, об'єднаних однаковою кількістю складів, однаковим ритмічним малюнком, однотипним синтаксичним членуванням. Перші літери К. витворювали акровірш, його метрика засновувалася на ізосилабізмі, мала властивості регулярного тонічного віршування. Зображення оспівуваного сюжету у К. подеколи супроводжувалося репліками з боку дійових осіб (наприклад, Марії та Гавриїла у сцені Благовіщення), безпосередніми зверненнями до слухачів, риторичними фігурами тощо. Пізніше у православній гімнографії він перетворився на короткий піснеспів з приводу певного релігійного свята, на компонент акафіста та канону.

**Кон'єкту́ра** *(лат. conjectura — здогад, тлумачення)* — відновлення спотворених місць у літературному тексті або розширення тексту, який не підлягає прямому прочитанню (на підставі здогаду), декодування спотворених чи невиразно написаних слів та фраз у рукописі. К. застосовується і в тих випадках, коли певне слово чи фраза, вжиті автором, видаються недоречними або сприймаються як описка. Так, в одному з віршів В. Симоненка у збірці «Земне тяжіння» (1963) з'явилися слова «Комуністична радосте моя!», а в оригіналі був оксиморонний вислів глибокого, зовсім протилежного змісту «І радосте безрадісна моя». Так само грубого редакторського втручання зазнали інші рядки та строфи його поезії, котрі нині відновлюються дослідниками.

**Конкатена́ція** *(лат. concatenatio — зчеплення)* — у художній літературі — те ж саме, що й зіткнення. У мовознавстві — накладання семантичних значень одного слова на інше: меч сталевий — меч духовний тощо.

**Конкретиза́ція** *(франц. concrétisation, від лат. concretus — ущільнений, згущений, затверділий)* **літерату́рного тво́ру** — читацьке сприймання літературного твору. У цьому процесі пізнавальні чинники поєднуються з естетичними, створюючи естетичне переживання. Термін «К.» запровадив Р. Інгарден (1893—1970), враховуючи схематичність літературного твору, що містить неокреслені місця, і потенційні моменти, які у процесі читання вимагають смислового наповнення. Так, якщо в історичній повісті йдеться, приміром, про те, що «Богдан Хмельницький носив розкішний червоний кунтуш», то слово «червоний» вимагає від читача уявлення про конкретну «червінь» того одягу, його крою, нашитих на ньому оздоб, які викликали враження розкішності. Якщо в

повісті немає іншої деталізації, то читач мусить самостійно здійснити подібну конкретизацію згаданого вислову, виходячи з власних уподобань і досвіду. Отже, К. допускає вільний читацький вибір деталей при виповненні неокреслених місць твору; один і той же твір допускає відмінні К. Один читач у даному випадку може уявити собі червінь з пурпуровим відтінком, інший — з малиновим. Обидві К. будуть однаково рівноправними. Підставою читацької К. служить ретельна реконструкція рис, які приписуються у творі персонажам, подіям, предметам, пейзажам, інтер'єрам, у зв'язку з реконструкцією, відтворенням неокреслених місць, залишених читачам для самостійного виповнення. Міра свободи, яку К. залишає читачам у процесі сприймання твору, визначається структурою твору. Це стосується як деталей, так і цілості.

**Конкре́тна пое́зія** — літературна течія авангардизму на початку 50-х XX ст., зорієнтована на організацію мовних елементів (літери, морфеми тощо) за просторовим принципом, вдаючись до їх вигадливого розміщення та розмаїтого шрифтового оформлення. Змістовий чинник тут виконував другорядну роль. К. п. переносила увагу із смислу на фонетичну форму, текст трактувався як певна послідовність графічно зображених звуків. Джерело її естетики — у творчості кубістів, дадаїстів (К. Швіттерс). Відомі представники К. п. — Дж. Кошут («Неонові електричні світлові англійські скляні літери», 1966), Б. Коблінг («Чотири конкретні поеми», 1967) та ін. (див.: **Абстракціонізм; Концептуальне мистецтво; Кубізм; Летризм**).

**Конота́ція** *(лат. con — разом і notare — відмічати, позначати)* — додаткове до основного, денотативного (денотат), значення знака, що містить інформацію про експресивну силу та оцінну вартість даного знака, а також емоції та волевиявлення, що супроводжують його використання. Термін «К.» виник ще у схоластичній логіці. З XVII ст. він став вживатись у мовознавстві, а з кінця XIX ст. набув сучасного значення. Здебільшого термін «К.», або «конотативне значення», вживають щодо лексико-семантичних значень мовних та мовленнєвих одиниць. Проте в окремих працях конотативність приписується як лексичним, так і граматичним значенням. Конотативними вважаються значення слів із пестливо-зменшувальною (демінутивною) та згрубіло-збільшувальною (аугментативною) семантикою: хлопчик, матуся, зелененький, питоньки, ручище, чорнющий тощо. Такі слова вживаються і для передачі емоційного настрою мовця, і для вираження ним своєї оцінки предмета, явища, якості чи дії, про які йдеться. Конотативні значення можуть бути мовними (тобто закладеними у семантиці мовної одиниці) і мовленнєвими (тобто виникати у разі специфічного, невластивого ви-

користання тієї чи іншої одиниці у мовленні). Тому відрізняють випадки використання авторами художніх творів мовних засобів вираження К. від випадків власне авторських К., залежних від контекстуального оточення та неясно виражених. Таке трапляється у сатиричних та алегоричних творах, де автор з різних причин частково приховує своє ставлення до описуваних персонажів та подій. Конотативне значення може виражатися найрозмаїтішими способами: словотвірними (за допомогою суфіксів, префіксів, контамінованих, скорочених, складних форм тощо), лексичними (за допомогою слів, вжитих у «невластивій» функції, тобто тропів), граматичними (вживання одних морфологічних та синтаксичних форм замість інших), фонетичними та графічними (евфонія, специфічне написання художнього тексту та ін). Оскільки головне завдання мистецтва — осягнення світу через його емоційно-естетичне переживання, наявність конотативної семантики стає ключовою, необхідною у художньому творі. К., так само як і денотативне значення, є культурно-історичним та якоюсь мірою психосоціальним явищем. Вона змінюється із зміною культурного тла, може бути різною у різних культурно-соціальних середовищах, іноді мати індивідуально-психологічну специфіку, бути специфічно значущою для конкретного автора твору. Слова з конотативним значенням не слід сплутувати з розмовною лексикою та просторіччям, які у межах своєї сфери функціонування можуть і не бути конотативно валентними, але, вжиті у художньому творі, привносять додатковий відтінок стилізації чи експресивно-емоційному забарвленню. Деякі дослідники лексичної семантики дещо розширюють поняття «К.», включаючи у нього випадки «образно-символічного» значення (елемент «символ хитрощів» у значенні слова «лисиця» або «символ чистоти» у словах, що називають білий колір, тощо).

**Консона́нс** *(лат. consonare — звучати в унісон)* — неточна, неповна рима, основана на збізі лише приголосних звуків, при цьому наголошені голосні дисонують:

І пізнаєш уперту математику
пароксизмів захвату і журб...
Товаришу,
друже,
братику —
у кожного є свій карб *(М. Бажан)*.

**Консонанти́зм** — система приголосних фонем певної мови. На відміну від вокальних фонем при творенні приголосних окремі органи мовлення наближаються одні до одних. Це спричинює виникнення перешкод, породжує шум. К. української літературної мови складають 32 фонеми — 22 твердих і 10 м'яких: /в/, /й/, /л/, /м/, /н/, /р/; /б/, /п/, /д/, /т/, /дз/, /ц/, /дж/, /ч/, /з/, /с/, /ж/, /ш/, /г/, /х/, /ґ/, /к/, /ф/; /д'/,

/т'/, /з'/, /с'/, /дз'/, /ц'/, /н'/, /л'/, /р'/. Характерною ознакою приголосних фонем української мови є те, що фонеми в кінці, а також у середині слів після глухих приголосних і перед ними не оглушуються. Виняток становлять сполучення фрикативного г з наступними глухими к, т, коли цей дзвінкий звучить як глухий х: /вохко/, /лехко/, /кіхті/, /ніхті/. Водночас для української фонологічної системи характерне одзвінчення глухих приголосних після і перед наступними дзвінкими консонантемами, наприклад: бджола́, Га́ндзя, /молод'ба́/, /йа́ґби/, /про́з'ба/ та ін. Саме це, а також наявність спрощення у групах приголосних зумовлюють дзвінкість та милозвучність мови художніх творів української літератури, навіть на деяких її стильових тенденціях, які зверталися до К. із цілком свідомим завданням, хоча б епатаційним, як футуристи, схильні до нагромадження приголосних:

ффффф
дмухкало пирхкало
шшшшш
шипіло шумно за машиною *(М. Семенко).*

Див.: **Абстракціонізм; Алітерація; Заум.**

**Конста́нта** *(лат. constans — постійний)* — останній ритмічний наголос віршового рядка, характеризується не тільки звуком, а й інтонаційним підкресленням, що притягує до себе останній перед цезурою наголос піввірша. Як постійна величина серед змінних К., коли закінчується ритмічна фраза, до якої провадиться підрахунок складів у віршовому рядку, вживається часто з постійною ритмічною паузою та римою. Тому терміном «К.» називається в цілокупності і постійний наголос, і павза, і рима, і клавзула. Весь цей комплекс спостерігається в будь-якій строфі:

Не вір мені, бо я брехать не вмію.
Не жди мене, бо я і так прийду́.
Я принесу тобі свою надію.
А подарую смуток і біду́ *(В. Симоненко).*

**Конструктиві́зм** *(лат. constructio — побудова)* — напрям авангардизму, що виник на початку XX ст., виявив тенденції раціоналізації мистецтва за критеріями доцільності, економності, лаконічності формотвірних засобів, призводячи до опрощення та схематизації естетичних чинників під кутом зору утилітарних (виробничих) інтересів. Така настанова була притаманна літературі «нової діловитості» (Німеччина). Розвивалася вона і в середовищі ЛЦК (Літературного центру конструктивістів) у Росії, де висувалися вимоги «організації речей смислом», тобто дотримання смислового навантаження на одиницю літературного матеріалу, локального принципу та прозаїзації поезії (К. Зелінський, І. Сельвінський та ін.). К. в

українській поезії можна вважати умовним, попри домагання його основного ініціатора В. Поліщука. Адже ні в його ефемерному теоретизуванні про «динамізм-спіралізм» як відповідник К., ні в платформі протистояння літературній традиції (охрещеній «селозованою») та тогочасному футуризму, ні в угрупованні «Авангард» годі віднайти достеменні ознаки К. Тут лише маніфестувався зв'язок мистецтва з «індустріальною добою». Так само поезія В. Поліщука зраджувала ірраціональну, емоційну вдачу її автора, схильного до романтизування науково-технічного розвитку суспільства («Динамо», «Ейфелева вежа» та ін.), до пристрасного осмислення сцієнтичних мотивів («Медуза Актинія», «Асканія Нова», «Органи філармонії» та ін.), не кажучи вже про його пейзажну лірику, бодай у збірці «Радіо в житах» (1923). К. набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду як у творчості В. Поліщука, так і його нечисленних прихильників (Л. Чернов-Малошийченко, О. Левада, Раїса Троянкер, В. Ярина, В. Єрмілов). З приводу цього характерне зізнання М. Йогансена, котрий вважав себе також причетним до К.: «Склав маніфеста для збірника «Жовтень» («Універсал») у конструктивістському дусі [...]. У «Шляхах мистецтва» знову писав конструктивістські статті, будучи абсолютно незнайомим з тодішнім конструктивізмом і вкладаючи в нього свій зміст». Справді, у творчості цього поета майже відсутні ознаки літератури «нової діловитості», натомість його лірика перейнята яскравим неоромантичним пафосом, тяжінням до евфонічного формотворення, за що сучасники називали його «ювеліром форми».

**Конта́ктні** *(лат. contactus — дотик)* **зв'язки́** — різновид літературних зв'язків, які ґрунтуються на взаємному знайомстві письменників або на ознайомленні митця з творчістю інших навіть за відсутності особистих контактів. Порівняльно-історичні чи типологічні студії літературного процесу, осягаючи його динаміку, літературну спадкоємність, діалектику традицій і новаторства, впливів і взаємовпливів, відрізняють К. з. від типологічних збігів, схожостей, зумовлених спільною тематикою, проблематикою, яку розробляють митці самостійно, не знаючи один одного, подібністю їх переконань, світовідчуття, естетичних смаків тощо.

**Контаміна́ція** *(лат. contaminatio — схрещування, змішування)* — 1) поєднання у літературних і фольклорних творах добре відомих частин ін. творів (віршових, пісенних рядків або й цілих строф, куплетів тощо) не як цитат, а як структурних змістовних складників цих творів. Часто в контаміновані конструкції входять крилаті вислови. Наприклад, вислів з Євангелія *«Тоді Ісус сказав учням своїм: коли хто хоче йти за мною, нехай зречеться себе самого і візьме хрест свій і йде за мною»* М. Коцюбинський вкрапив у плин думок персонажа

оповідання «Коні не винні» фарисея-народолюбця Малини: *«Він мученик і добровільно несе свій хрест»*. На К. рядків з поезії Лесі Українки М. Рильський побудував вірш «На Ай-Петрі»:

[...] Ти йшла проти бурі,
Мірялась силою з нею,
Проти надії надіялась ти,
Тож годиться й тебе, непоклінну,
Слово твоє, що міцніше за крицю,
Називать — Ломикамінь!

У фольклорній ліриці, передусім в колискових піснях, коломийках, К. є органічною рисою творчого процесу, дає велику кількість варіантів з одним і тим же мотивом. У коломийках та ін. піснях спостерігаються вкраплення цілих рядків з ін. ліричних пісень:

Стоїть явір над водою, в воду похиливсі,
З України до дівчини козак залицєвсі.
Ой на ставу, на ставочку дрібні каченята,
Які в тебе, такі в мене сиві оченята.

К. властива й ін. жанрам фольклору — прислів'ям, загадкам, казкам. У творах історичного змісту — історичних піснях, баладах, думах — К. може бути не творчою ознакою, а результатом забування творів, руйнування, занепаду жанру. К. треба відрізняти від ремінісценції — переосмисленого відлуння в художньому творі мотивів, образів іншого широковідомого твору, перегуку з ним; 2) об'єднання двох або більше слів в одне — лексична К.: злі дні — злидні, злі годи — злигодні. В контамінованому слові компоненти «розчиняються», залишаючи один тільки склад або й звук. Лексична К. часто використовується в літературній і фольклорній сатирі. Лідерів московської агентури в Галичині Івана Наумовича і Венедикта Площанського І. Франко у сатиричних творах подав як Наума Безумовича та Меледикта Плосколоба, а цісарського намісника в краю графа Стадіона як Встидіона (встидатися — Стадіон). Можлива К. не тільки лексична, а й синтаксична, фразеологічна.

**Контéкст** *(лат. contextus — тісний зв'язок, сплетення)* — 1) лінгвістичне оточення певної мовної одиниці, умови й особливості вживання її в мовленні; 2) відрізок, частина тексту писемної чи усної мови з закінченою думкою, який дає змогу точно встановити значення окремого слова чи виразу, що входить до його складу. У художньому творі естетичне навантаження кожного елемента тексту визначає вузький К. (фрази, епізоду, ситуації) і ширший К. (твору, творчості письменника). Тому кожну цитату з твору треба брати в К., тобто зважати на вислови, які передують цитаті, йдуть після неї, а

також на те, якому персонажеві (оповідачеві) вони належать, в якій ситуації сказані (див.: **Двоголосе слово; Діалог; Монолог; Репліка**), беручи до уваги К. метафоричний, в якому прояснюється, конкретизується полісемія. В одному випадку, в добу українського романтизму, К. надто прозорий і відразу увиразнює і значення слів, і образ загалом (*«Пливе місяць молоденький, розігнувши роги»*, Л. Боровиковський), в іншому, — як у Б.-І. Антонича, К. асоціативно-ускладнений:

Тріпочуться слова, мов бджоли на дощі,
вривається розмова, ледве розпочата,
спалахують думки й ховаються мерщій,
і погляд, мов метелик, ясний і крилатий.

Кімната нам заміниться в квітчастий сад,
і сплетемось, обнявшись кучерявим листям.
Вросту, мов корінь, в тебе, й спалахне роса
на наших ясних снах, омаєних сріблисто.

Поезія має назву «Сад» із жанровим означенням «біологічний вірш у двох відмінах». У кожній «відміні» по дві строфи. К. кожної виявляє подвійний зміст — біологічно-рослинний і суб'єктивно-людський з пуантом-кінцівкою *«все отут сповня / рослинний Бог кохання, первісний і чистий»*.

**Контра́ст** *(франц. contraste — протилежність)* — різко окреслена протилежність у чомусь: рисах характеру, властивостях предметів чи явищ. В основі має антитетичний принцип світосприйняття (див.: **Антоніми**). Цей прийом був здавна відомий народній свідомості, зафіксований, зокрема, у фольклорі (казка «Правда і Кривда»), у мистецтві та художній літературі, подеколи набуваючи концептуального оформлення, як у романтизмі, зорієнтованому на напружене протистояння бінарних опозицій (можливе — дійсне, ідеал — буденне існування тощо). Навіть для деяких письменників К. набував стилетвірної функції (М. Стельмах). Прикладом К. може бути лірика Олександра Олеся після трагедії національного відродження 1917—21:

Як сфінкс стоїть передо мною
Моя країна жалібна,
Як злука Бога з Сатаною,
Як келих крові і вина.

**Контрафа́кція** *(лат. contra — проти і facio — роблю)* — 1) порушення авторського права, коли без відома автора розповсюджується його твір; 2) законспіроване видання певних книг, коли доводиться цілком свідомо вводити неправильні дані. Так, у зв'язку із забороною українського книгодрукування 1720 Києво-Печерська та Чернігівська друкарні публікували твори, датовані періодом до встановлення цензури.

**Конфлікт** *(лат. conflictus — зіткнення, сутичка)* — зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями. Залежно від сфери життєдіяльності людей К. поділяють на виробничі, громадські, політичні, побутові. Вони, творчо трансформовані уявою митця відповідно до його задуму, живлять К. художніх творів і реалізуються передусім у сюжеті. Тому сюжет трактують як форму художнього освоєння і здійснення К. Залежно від динаміки зародження, визрівання, розгортання, загострення і розв'язання К. виділяють компоненти сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Художній К., як створений письменником енергоносій художнього світу, має в собі зародок цілісності твору, авторського світобачення, естетичну мотивацію всіх компонентів твору. Тому поза контекстом твору, в якому реалізується художній К., недосконалою є класифікація К. за тематикою (виробничі, політичні, побутові, морально-етичні), типовістю (типові, нетипові), питомою вагою у структурі твору (головні, другорядні), за сферою побутування (зовнішні, внутрішні), за гранями духовного світу (конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю), за приматом біологічного і соціального в людині (сексуальні потяги, фізіологічні потреби, моральні норми, політичні догми). З погляду художнього втілення цих різновидів, дійсних чи створених уявою письменника, літературознавці передусім цікавляться двома типами К.: 1) К., персоніфіковані в групи дійових осіб з певними яскраво окресленими характерами, що діють у відповідних обставинах; 2) К., текстуально матеріалізовані в системі багатоголосся, яке відтворює автор від себе чи через оповідача, ліричного героя у формах сповіді, монологу, опису, медитації тощо. Якщо від античності до новітніх часів домінували яскраві К. у формі зіткнення, сутички небуденних особистостей (трагедії Есхіла, Сенеки, П. Корнеля, Ж. Расіна, В. Шекспіра, комедії Арістофана, Ж.-Б. Мольєра, П. Бомарше, К. Гольдоні, М. Гоголя, драми Д. Дідро, Г.-Е. Лессінга, Г. Ібсена, М. Старицького), то наприкінці XIX ст. та у XX ст. в літературі освоювалися такі способи розкриття К., які вимагали співтворчості читачів і глядачів, пильної уваги до підтексту, до гри тих мотивів, які вирували в душах дійових осіб, але не виходили на поверхню сюжету. Л. Толстой і Ф. Достоєвський, А. Чехов і Б. Брехт, Б. Шоу і В. Винниченко відкривали глибини психологічних, морально-етичних, ідеологічних К., які драматизували розповідь, оповідь, монолог. Письменники оволодівали поліфонічним словом, яке, крім свідомості мовця, несло в собі «чужу» свідомість, наснажувалося духовними колізіями та ідейними К. Діалог, пряма мова, потік сві-

домості відображали внутрішню конфліктність духовного світу, породжену антиноміями світу, культури, стану суспільної свідомості. Сократівська іронія, сміхова народна культура, скорбота та іронізм романтиків, роздвоєність і розгубленість ірраціоналістів межі XIX—XX ст., екзистенційна самотність людини епохи тоталітаризму — все це живило конфлікти неявні, які забезпечували творові високий ступінь драматизму, але через чутливого до підтексту читача. Вагомість та естетична цінність К. у художній літературі визначаються не стільки їх урізноманітненням у зв'язку з розширенням тематичних пластів, скільки з поглибленням вертикальної структури художнього К., яка занурена у підтекст твору і вивершується в читацькому сприйнятті тексту. Тому фабульно-сюжетна розв'язка К. не може бути обов'язковим каноном його мистецького освоєння. Твори без сюжетно-подієвої розв'язки К. можуть бути не менш конфліктно-вибуховими в читацькому сприйнятті (новели Гр. Тютюнника, повісті Б. Харчука, Вал. Шевчука, поезія О. Ольжича, роман «Чого не гоїть вогонь» У. Самчука). Коли художній К. пішов у глибини творів, у співтворчість письменника і читача, то він став витонченішим, розгалуженішим, художньо переконливішим, естетично дійовішим.

**Конце́пт** *(лат. concipere — складати, подавати)* — формулювання, розумовий образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті. Поняття запровадив російський філософ та літературознавець С. Аскольдов-Алексєєв (стаття «Концепт і слово», 1928), тлумачив його як «мисленне утворення, що заміщує в процесі думки невизначену кількість предметів одного і того ж типу». Використовуючи міркування свого попередника, Д. Лихачов (стаття «Концептосфера російської мови») уточнював, що К. постає «наслідком зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини», а не з безпосереднього лексичного значення, концентрує фаховий досвід на теренах поезії, прози, драматургії, теорії письменства тощо, залишаючи можливості для домислювання або концептосфери національної мови. К. немовби перебуває між багатством цієї мови та обмеженнями її застосування, тому його використання залежить від сьогочасного контексту та конкретного концептоносія. Наприклад, К. «жовтий князь» має значення для того, хто ознайомлений з однойменним романом В. Барки, розуміючи, в якому контексті вжите це словосполучення. Зміна вислову «панно Інно» на «люба Інно, ніжна Інно» у поезії П. Тичини порушила її К.

**Концептуа́льне мисте́цтво** — мистецтво, яке самовизначається через власний смисловий знак, тобто концепт. При цьому цінність мистецтва вбачається не в його міметич-

них властивостях, а в ідеї про нього, у низці коментарів про його природу. На відміну від реалізму, схильного до вживання синтетичних описових речень, до «зображення життя у формах життя», К. м. вдається до аналітичних речень, в яких пропонується визначення художньої діяльності. Тавтологічний характер такого тексту у тексті відображається в абстрактній граматиці, протиставленій фізичним сутностям, відображеним у слові. Лексичні засоби та інформаційне призначення мови тут не відіграють особливої ролі. Мета митців — створити «нематеріальний», «неонтологічний» об'єкт, функцію перцептивної поведінки. Тому наголос переноситься з «матеріального» модусу (лат. *modus* — міра, засіб) на «пропозиціональний», визнається пропозиція, а не художній твір, акт сприймання, а не предмет сприйняття. Основи К. м. опиралися на філософію неопозитивізму (Л. Вітгенштейн, А. Айєр та ін.), на засади структуралізму, на досвід авангардизму, передусім кубізму. Визначальні положення К. м. викладені у програмній статті «Мистецтво після філософії» Дж. Кошута (1969), розгорнуті В. Берджином, А. Берном, М. Рамсденом, Г. Хааке, Д. Х'юбшером та ін. У художній практиці (малярстві, літературі тощо) прихильники такої мистецької тенденції переймалися затемненням змісту, езотеричним тайнописом, мовним ритуалом. Тавтологічний прийом часто зводився до лаконізму парадоксальної фрази (Л. Камнітцер: *«Це — дзеркало. Ви — написане речення»*; Й. Оно: *«Візьміть звук зі стрілою каменя»* і т. п.) або ж повного її заперечення (сто ксерокопій з чистого аркуша паперу А. Берна). Хоч К. м. оформилось у другій половині XX ст., його елементи існували значно раніше, ніж виник авангардизм, зокрема у добу бароко (див.: **Симетрія; Фігурний вірш**). Тавтологічний прийом коментування тексту в тексті траплявся й в українській літературі: І. Франко (*«Сонети — се раби. У формі пута...»*), Б.-І. Антонич (*«Вірш про вірші», «Про строфу»*) та ін. (див.: **Центон**).

**Концéпція** *(лат. conceptio — сприйняття)* — розгорнута система поглядів, викладена з наміром уникнути логічних суперечностей при тлумаченні якоїсь складної проблеми, явища. У цьому сенсі літературознавець може мати власну естетичну концепцію художньої творчості або викладати чужі, запозичені погляди. Те ж стосується й письменників, які мають свої концепції дійсності, героя, творчості. Термін «К.» вживається і для позначення головного задуму, провідної ідеї наукової праці, художнього твору. В цьому контексті за кордоном частіше вживається термін «концепт».

**Кóпія** *(лат. copia — запас, велика кількість)* **твóру** — точний список з оригіналу твору; відбиток контактного або проекційного фотодруку зображень на світлочутливих матеріалах або папері.

**Кордоцентри́зм** — див.: **Ментальність; «Філософія серця»**.

**Коре́кта**, або **Коректу́ра** *(лат. correctura — виправлення)*, — 1) виправлення помилок, помічених на відбитку з друкарського набору; 2) відбиток з друкарського набору, призначений для виправлення помилок, внесення часткових уточнень — коректив, яке здійснюється коректором — тим, хто виправляє помилки.

**Кореля́ція** *(лат. со — префікс, що означає об'єднання, сумісність, і relatio — відношення)* — співвіднесення процесів творення, виникнення та сприймання художнього твору. К. — процес багатогранний і поліфазний, виступає одним із механізмів оцінки художнього твору, інтерпретації його сутності і своєрідності. Корелятивність творення і сприймання виявляється в тому, що письменник певним чином орієнтується на реального чи ідеального адресата, свідомо чи підсвідомо «враховує» психофізичні можливості читацького сприйняття, а читач, критик, тлумач вивіряють свої враження текстом письменника, через повторне читання прагнуть наблизитися до тексту твору, вдаючись інколи і до позатекстових чинників (свідчення письменника, його автокоментарі), щоб якнайадекватніше збагнути задум і авторську волю митця.

**«Корона́ція сло́ва»** — заснований 1999 Всеукраїнський конкурс романів та кіносценаріїв, який має на меті заповнити національний книжковий ринок україномовною белетристикою.

**Космі́зм** *(грец. kosmos — Всесвіт)* — художнє відображення в літературі тем, мотивів, безпосередньо пов'язаних із уявленнями людини про космічну сферу. В українському фольклорі побутують твори про походження землі, неба і появу людини. Це вже помітно у києворуських піснях, легендах і переказах. Пізніше, у XIX ст., в українській поезії космічна тематика втілилась у циклі «У космічному оркестрі» П. Тичини, в поемах «Електра» В. Еллана (Блакитного), «Навколо» В. Сосюри, «В електричний вік» М. Хвильового та ін. Звертався до космічних мотивів також Б.-І. Антонич, надаючи їм міфософського характеру. У 60-ті XX ст. ця тема фігурує у творчості І. Драча, М. Вінграновського, де яскраво виражені намагання синтезувати світоглядні елементи з досягненнями НТР.

**Костумбри́зм** *(ісп. costumbrismo, від costumbre — звичай)* — напрям у художній літературі й малярстві Іспанії та Латинської Америки XIX ст., породжений романтичним захопленням народною культурою, перейнятий піднесенням національної свідомості. К. в Іспанії позначився на творчості Р. Месонеро Романоса, М.-Х. де Лари, С. Естебанеса Кальдерона та ін., в Латинській Америці — Х.-Х. Вальєхо (Чилі), Р. Пальми (Перу) та ін.; вони найчастіше зверталися до нарису, а також до роману, драми, лірики.

**Кра́та** *(києворуськ. — раз)* — міра квантитативної системи версифікації, запропонована О. Квятковським з метою усунення традиційного поділу віршів на стопи, що, на його думку, відповідало б традиції саме російської версифікації. Він розрізняє малу крату (від тридольника до шестидольника) та велику (тактометричний період). Однією з підстав запровадження К. О. Квятковський вважає наявність пірихіїв у віршах, написаних ямбічними чи хореїчними розмірами.

**Кре́до** *(лат. credo — вірю)* — символ віри; основи світогляду письменника, його переконань, які позначаються на творах, увиразнюють стиль, утверджують його естетичну та громадянську позицію в мистецтві і суспільстві. Прикладом К. може бути вірш «Credo» Г. Чупринки, в якому обґрунтовується його художня та громадянська платформа, суголосна принциповим критеріям ін. митців (у даному випадку — символістів):

Не продасться справжня ліра,
Повна гніву, повна сліз!..
— Не твори собі кумира, —
Мій улюблений девіз [...].

**«Криви́й я́мб»**, або **Хорія́мб**, — різновид ямбічного вірша, в якому остання стопа (клаузула, константа) перетворена на хорей, внаслідок чого виникає враження, ніби віршовий ритм спіткнувся на кінці рядка.

**Крипто́нім** *(грец. kryptos — прихований, секретний і onyma — ім'я)* — літера чи літери, якими підписується автор під своїм твором, різновид псевдоніма. Приміром, С. — Стефаник Василь.

**Крите́рій** *(грец. kriterion — мірило, засіб судження)* **оці́нки літерату́рного тво́ру** — система засобів (принципів, зразків, норм, канонів, аргументів) для визначення своєрідності художніх творів, оцінки їх естетичної досконалості чи недосконалості, належності до сфери мистецтва. Термін «К. о. л. т.» етимологічно і понятійно пов'язаний із терміном «критика»: критика — судження, оцінка; К. — засіб судження, мірило оцінки. Якщо предмети матеріальної культури оцінюються за їх відповідністю взірцям, стандартам і функціональному призначенню, то результати духовної культури створюють складнішу оцінну ситуацію. Простота виміру та зіставлення стає позірною. Нові художні твори як естетичні цінності, оригінальні і неповторні, тому для їх оцінки К. як взірець, мірило — непридатний. Оцінка за зразками на основі зіставлення нового твору з уже написаними і опублікованими тільки увиразнює проблему об'єктивності К. Водночас автор сам обирає для себе закон іманентної творчості, за яким слід її поціновувати. За такої позиції виникають інші запи-

тання: чи може критика, що послуговується таким К., бодай якоюсь мірою бути об'єктивною (науковою) і чи є підстави «судити» задум і волю письменника. У пошуках відповіді на ці питання доходимо до естетичної комунікації, до проблем сприймання твору, до його функціонування серед читацьких кіл. Так з'являються К. з-поза художньої сфери і формулюються у вигляді опозицій: зрозумілість — незрозумілість, доступність — недоступність тощо. Соціологічне літературознавство, виходячи з розуміння літератури як художнього відображення дійсності, перейнятого ідейним пафосом митця, брало К. оцінки твору з-поза естетичної сфери. К. виступали правдивість, ідейність (гуманістичний пафос), народність, єдність змісту і форми твору. Останній К. мав спрямувати попередні в річище художності. Докладніший аналіз проблеми виявив граничну абстрактність такої постановки питання про К. художності і до того ж ці К. сумірялися тільки з творами реалістичного напряму. В 70-ті XX ст. в радянському літературознавстві заговорили про «систему критеріїв художності», в якій виділялися К.-передумови художності і К.-ознаки (прикмети) художності. Підкреслювалося, що твори, в яких відсутня єдність змісту і форми, які не мають гуманістичного пафосу і бодай певною мірою не є правдивими, не можуть навіть розглядатися на предмет їх художності. Відповідаючи основним засадничим передумовам, перебуваючи у межах суспільно-значущої творчості, нові твори можуть оцінюватися за К.-ознаками, що стосуються сюжетобудування, часопросторових вимірів, характерології, жанрово-стильових новацій тощо. К. оцінки творчості переміщувалися у літературно-естетичну сферу, в якій твір, його текст з сукупністю своїх якостей ставав самодостатньою вартістю, характер якої визначався художнім контекстом національної, регіональних і світової літератур. На такому тлі виявлялася міра оригінальності (на рівні тематики, сюжетно-композиційних структур, жанрології, стильової виразності), характер новаторства, міра традиціоналізму і модерності як естетичних вимірів. Літературознавство позбувається ідеологічної упередженості у ставленні до літературних напрямів, стильових течій, художнього експериментаторства. Художній авангард перестає бути політичним явищем і громадянським подвигом, а К. його оцінки пов'язується з контекстуальністю естетичної свідомості і художніх систем, що виникають на різних засадах. Здатність художнього твору зацікавлювати читачів, збуджувати їх естетичні почуття і передавати власним потенціалом чи контрастом щодо звичних художніх структур широко трактовану суспільно-естетичну інформацію залишається єдиним сумарним К. оцінки твору розвинутим естетичним смаком, який при потребі зуміє цей інтегральний К. обґрунтувати док-

ладним аналізом нового твору в ситуації його появи і функціонування у відповідному, суворо фіксованому контексті.

**«Крúтика»** — літературно-критичний журнал. Почав виходити з лютого 1928 в Харкові як «журнал-місячник марксистської критики та бібліографії». До складу редакції входили: М. Скрипник, А. Хвиля, В. Десняк (псевдонім В. Василенка), В. Коряк, Ф. Таран, І. Кулик, Т. Степовий, Я. Савченко. Головним редактором спочатку був В. Десняк. Протягом 1932—34 мав назву «За марксо-ленінську критику». З 8-го номера 1933 головним редактором був С. Щупак при повній зміні редакції. З переводом столиці України до Києва сюди перебралася редакція журналу, який з 1935 виходив як орган СРПУ під назвою «Літературна критика» (головний редактор — С. Щупак, заступник — А. Головко). В 10-му номері часопису за той же рік прізвище С. Щупака закреслене, видання підписав А. Головко. Далі існував як «щомісячний журнал літературної критики, теорії і історії літератури» за редакцією І. Стебуна. Посилення репресій проти українських письменників не обминуло і таких ортодоксальних критиків, як Б. Коваленко і С. Щупак. Журнал припинив своє існування після прийняття постанови ЦК ВКП(б) 1940 «Про літературну критику і бібліографію», яка «зобов'язувала» Спілку письменників розширити розділи критики в літературно-мистецьких журналах, закривши самостійні літературно-критичні часописи. Останній поєднаний номер за 1940 (№ 11—12) вийшов у січні 1941.

**«Крúтика»** — українсько-американське видавництво, засноване 1998 (Київ), яке випускає у світ різножанрові художні твори: «Дівчина з ведмедиком. Болотяна лукроза» та «Доктор Серафікус. Вез ґрунту» В. Домонтовича, «Збіговиська» та «Вибране» В. Діброви, «Алергія» Наталки Білоцерківець, «Маскульт: Есеї та поезії з нових книжок» Ю. Андруховича, А. Бондаря, С. Жадана, «Людина на крижині» К. Москальця, серія «Відкритий архів» («Автобіографія. Вибрані листи (1910—1920 роки)» І. Айзенштока), серія «Критичні тексти» («Біґ Мак», «Історія культури початку століття» С. Жадана, «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича, «Любіть!.. Вірші з трьох книжок» О. Ірванця, «Пижма» П. Мідянки тощо).

**Ксéнії** *(грец. xenia — гостинність)* — в античній поезії — лаконічні дотепні вірші з похвалою на чиюсь адресу. Найпопулярнішим автором К. вважається римський поет Марціал. Зверталися до цього жанру Й.-В. Гете, Ф. Шиллер. У сучасній українській поезії К. майже не спостерігаються, хоч подеколи трапляються, набуваючи епіграмного вигляду.

**Кубíзм** *(франц. cubisme, від лат. cube — куб)* — авангардистська течія у західноєвропейському (французькому)

малярстві. Її представники (П. Пікассо, Ж. Брак та ін.) у пошуках «четвертого виміру» та розмивання берегів живопису намагалися у своїх композиційних конструкціях розкласти оманливий видимий світ на геометричні складники. Цей творчий процес супроводжувався опрощенням колористики та форми. Картина трактувалася як самоцінний об'єкт із власним, незалежним від довкілля буттям. Тому поняття «істина», «реальність», «достеменність» стосувалися не дійсності, а картини. Основу теоретичної концепції К. становила натурфілософія неокантіанства (Г. Конн, молодий Е. Кассірер та ін.). Запроваджувалася «мова» плюралістичного кшталту, зумовлюючи (та виправдовуючи) незавершеність будь-яких інтерпретацій художнього явища. «Скільки очей, що споглядають художній об'єкт, стільки і його образів», — зазначав П. Пікассо. Ототожнення картини та її відображення у свідомості (що завбачило постання у 60-ті концептуального мистецтва) також випливало із позитивістського вчення (Б. Рассел, Л. Вітгенштейн, А. Айєр та ін.). Сучасники (Г. Аполлінер) називали творчість кубістів орфізмом, ліризмом, спроможним сформувати новий художній світ з ніякого завдяки ірраціональному неміметичному акту. К. вплинув і на ін. мистецтва, зокрема на літературу. Так, М. Жакоб вважав, що смисл літературного твору міститься у ньому самому, а не в довколишньому світі. Г. Аполлінер використовував прийом колажу (уривки діалогів та фраз вуличного натовпу). Кубічна естетика позначалася на прозі та драматургії Гертруди Стайн, схильної до варіювання фраз, обертання їх по колу сюжету. Текст зорієнтовувався на опредмечення мови, перетворення її на новий об'єкт. В українському поетичному авангардизмі К. не мав особливого поширення, хоч твори деяких поетів виповнювалися кубічними елементами. Таким можна умовно вважати вірш «Геометрія» Гео Шкурупія:

лінія циркуль
коло
        троєкутник в квадраті
дивись
от на голій площі
виникло місто
поривання кутів до неба
троєкутник на куб
                        ромб
башта
конусом вріжеться в око
тумб дамб тумб домб.

**Кульміна́ція** *(лат. culmen — вершина)* — момент найвищого піднесення, напруження, розвитку конфлікту, момент вирішального зіткнення характерів, мить перелому в сюжеті, з

якої починається розв'язка. Термін «К.» використовується при аналізі сюжету епічного, драматичного та ліро-епічного твору. Кульмінаційні моменти притаманні й ліричним творам. К. виразніша у художніх текстах, де головна увага автора зосереджена на вчинках головного героя, де зберігається принцип єдності дії (особливо у драмах). Водночас може бути кілька К. у творі. Так, у порівняно невеликому за обсягом оповіданні «Дорогою ціною» М. Коцюбинського можна визначити два пункти К.: перший — у II частині, де Остап, перебравшись на турецький берег, проклинає кріпацьку країну; другий — у V частині (епізод невдалого визволення Соломією Остапа). У невеликих за обсягом творах (новелах, оповіданнях, часом повістях) К., як правило, зсунута ближче до фіналу («Наречена», «Згуба» М. Могилянського та ін.). Для великих епічних, ліро-епічних та драматичних жанрів шлях наростання та спаду кульмінаційних моментів характеризується дещо ослабленою напругою, поступовістю. Особливо гострими бувають К. у драматичних творах. Особливості прояву К. залежать від сюжетно-композиційних особливостей твору.

**Культу́рно-істори́чна шко́ла** — група вчених, які досліджували твори мистецтва в культурно-історичному контексті, у зв'язку з середовищем, що породило їх. К.-і. ш. в літературознавстві виникла в Європі в середині XIX ст., коли в літературознавстві визріли ідеї історизму. Важливий поштовх культурно-історичним дослідженням дав німецький вчений І. Гердер (1744—1803), який вважав, що поняття «література» включає не всі художні твори, написані мовою даного народу, а тільки ті, які відображають його розумовий розвиток. Основоположником К.-і. ш. вважають І. Тена — французького філософа і літературознавця. Його послідовниками були Ф. Брюнетьєр, Г. Лансон (Франція), Г. Брандес (Данія), В. Шерер, Г. Гетнер (Німеччина), Ф. де Санктіс (Італія), О. Пипін, М. Тихонравов, С. Венгеров (Росія). В Україні традиції цієї школи знайшли певне відображення у працях М. Петрова. Філософською основою праць К.-і. ш. є позитивізм. У працях «Критичні досліди», «Філософія мистецтва», а найбільше в чотиритомній «Історії англійської літератури» І. Тен виклав своє методологічне кредо і розуміння завдань К.-і. ш. Художній твір він розумів як органічну фіксацію «духу» народу в різні історичні моменти його життя («...мистецтва з'являються і зникають одночасно з певними течіями в галузі думки і звичаїв, з якими вони зв'язані» (Тен И. Философия искусства. — М., 1933). Перенесення методів природничих наук у гуманітарні, що характерне для філософії позитивізму, спричинило те, що К.-і. ш. принципово виправдовувала й утверджувала рівноправність мистецтва будь-якого народу, епохи, а тому літературознавство повинно було вивчати закономірності, що керують розвитком культурно-історичного світу (іс-

торія літератури не нав'язує правила, а констатує закони). Наріжною засадою цієї школи був детермінізм, що зумовлював генетичний підхід до художніх творів, спонукав до вишукування їх «причин», намагання за літературними фактами побачити «невидимі» першооснови. Такими, на думку І. Тена, є раса (вроджений національний темперамент), середовище (природа, клімат, соціальні обставини) і момент (досягнутий рівень культури, традиція). За І. Теном, належність двох людей до однієї раси не витворює однакового складу думок, ідеалів, якщо ці люди відокремлені великим часовим проміжком. Расі, порівняно з середовищем і моментом, І. Тен надавав найбільшого значення. Середовище, стверджував він, визначається впливом клімату, соціальних умов та ін. обставин. Не абсолютизуючи середовища, не можна, однак, відкидати його глибокого впливу на письменника і на творення ним художнього твору. Ідеї, закладені у творі, служать певною мірою відображенням ідеалів, настроїв, середовища. Момент — витвір взаємної діяльності раси і середовища — це час, що його історично переживають народ і поет, які, у свою чергу, впливають на наступний щабель розвитку, подібно до того, як у фізиці до початкової напруги долучається вплив напруги, що виникла з проходженням струму. Тобто момент — це наслідок взаємодії письменника і публіки. Народ носить ідеї в зародку. Письменник підхоплює ці ідеї, обробляє і вже в новому, легшому для сприйняття вигляді, повертає їх народові. К.-і. ш. у літературознавстві, її здобутки і недоліки стали предметом аналізу І. Франка («План викладів історії літератури руської»). З усіх літературознавчих шкіл, відомих наприкінці XIX ст., І. Франко найбільш придатними для створення курсу історії української літератури вважав дві — критично-естетичну та культурно-історичну; він підкреслював, що розуміння духовного життя даної епохи і розуміння її смаку, духовних і літературних уподобань та ідеалів є головною метою дослідів над історією літератури школи культурно-історичної. Не твори, не їх автори і не психологія та техніка їх творчості для неї були головними, а намагання окреслити загальні обриси духовного життя епохи. На початку XX ст. К.-і. ш. перестала існувати як напрям, однак її методологічні настанови продовжували впливати на багатьох учених (П. Сакулін — до середини 20-х XX ст. у Росії, В. Паррінгтон — у США, «Університетська критика» у Франції — до 60-х XX ст.).

**Кумуляція** *(лат. cumulatio — нагромадження, збирання)* — стилістичний прийом, явлений багаторазовим повторенням певних елементів твору. К. поширена у фольклорі, де повторюються словесні формули — рефрени (пісні, казки тощо), а також у художній літературі (анафора, епіфора, симплока, кільце і т. п.).

## Купа́льські пісні́

**Купа́льські пісні́** — вид календарної обрядової лірики, яка з часів язичництва супроводжувала обряд величання бога плодючості, згоди і любові — Купайла, або Купала. До новітнього часу цей святковий обряд дійшов фрагментарно, із запровадженням християнства він поєднався зі святом Івана Хрестителя (відбувався в ніч з 23 на 24 червня за ст. ст.), став називатися в народі Іваном Купайлом. Це свято тривало до Петра (29 червня за ст. ст.). У цей час співали тільки К. п. Крім Купайла, в них згадується ще Марена (Морена, Морина, Моряна, Мара), яку за українською традицією завжди пов'язували з Купайлом або й називали його жінкою. Марена мислилася як богиня зла, хвороб (мору), смерті. У весняно-літніх обрядах робили опудала Марени і спалювали або топили. Характерними ритуалами купальського обряду було готування, запалення «живого вогню» (від тертя дерева об дерево), сплітання вінків і кидання їх на воду, перестрибування через вогонь («очищення»), різні ігри, ворожіння. К. п. (собіткові, як їх називають на Лемківщи́ні) славлять вегетацію усього живого і життєдайного — сонця (день у ту пору вдвічі більший від ночі), землю, на якій все буяє, воду животворну, цілющу росу і чудодійне зілля (таємничий цвіт папороті), кохання і надії на щастя. У них згадуються Купайло, дівка Маринка, що втопилася («Купала на Йвана», «Наша Маринка-купалочка»), коротка для сну нічка («Ой на Купала, Купалочка», «Ой молодая молодиця»), зелена діброва із скошеними травами, тривожні хвилювання царівни, яку збирається посватати «царойко» («Ой ти зелена дубровойко», «Чорна хмаройка наступає»). Серед К. п. є й жартівливі передражнювання хлопців, спонукання їх до одруження («Ой на городі крокіс, крокіс», «Ой наші хлопці стрільці, стрільці», «Помощу кладочку», «Час тобі, вербонько, розвиватись»). Більшість К. п. не мають куплетної структури, встановленого порядку римування. Формою вони багато в чому подібні до колядок, веснянок, русальних пісень. Є в них і спільні мотиви, образи (Ярило, Кострубонько), що творять спільний блок пісенної обрядовості українців. Цінну послугу для збереження купальського репертуару зробила Леся Українка. У 1893 вона описала купальський обряд на Волині, де на той час він, порівняно з іншими місцевостями, краще зберігся, і подала при цьому з мелодіями 49 К. п. Уквітчаний піснями поетичний купальський обряд здавна приваблював багатьох письменників — М. Гоголя («Вечір проти Івана Купала»), М. Старицького («Ніч під Івана Купала»), М. Коцюбинського («Як ми їздили до Криниці»), М. Стельмаха («На Івана Купала»), композиторів — А. Вахнянина (пісня «Гей, на Івана, гей, на Купала»), К. Стеценка (хор «На Купала»), художників, кінематографістів.

**Куплéт** *(франц. couplet — строфа, частина)* — назва строфи в народній пісні, що складається з двох або чотирьох рядків, які між собою римуються:

Змалювали очі, змалювали брови,
Та не змалювали тихої розмови *(«Летіла зозуля»)*.

Мелодія пісні охоплює куплет, переносячись із незначними варіаціями на її інші куплети. У сучасній естраді також використовуються К., які мають не ліричне, а сатиричне змістове наповнення (на кшталт гумористичних або сатиричних коломийок).

**Купю́ра** *(франц. coupure, від couper — різати)* — скорочення або викреслення в літературному тексті. За походженням розрізняють К. авторські, редакційні, цензурні. Відновлення К. у виданих текстах вимагає пошуку оригінальних текстів, авторських рукописів, коректур, текстологічної роботи, з'ясування авторської волі, встановлення канонічного тексту і т. п. Яскравим прикладом цензурної К. може бути видання поезій В. Симоненка, де у вірші «Задивляюсь у твої зіниці» вилучено строфу:

Ради тебе перли в душу сію,
Ради тебе мислю і творю.
Хай мовчать Америки й Росії,
Коли я з тобою говорю.

**«Кур'є́р Кривбáсу»** — двотижневий часопис України, присвячений висвітленню проблем культурології, політики та народознавства. Виходить у Кривому Розі за редакцією Г. Гусейнова. Чимало уваги приділяє художній літературі, друкуючи твори Галини Гордасевич, Т. Федюка, М. Миколаєнка, Наталки Нікуліної, Д. Кременя, Б. Жолдака та ін. сучасних письменників. Запроваджуються рубрики на кшталт «Рік Емми Андієвської» з передруком поезій із різних збірок та прози письменниці, відповідні рецензії Е. Райса, Ю. Лавріненка, Т. Возняка, Ю. Шевельова, І. Фізера, Ніли Зборовської та ін.

**Курйóзні** *(франц. curieux — допитливий, цікавий)* **вíрші** — неординарні за формою, вишукані поетичні твори, поширювані в українській поезії від барокової доби (фігурні вірші, паліндроми тощо). Найпримітнішою постаттю у творенні К. в. був Іван Величковський — автор оригінальної рукописної збірки «Млеко, од вівці пастиру належне», в якій він звернувся до різних форм К. в. З України К. в. поширювались і в ін. країни, зокрема в Росію (Симеон Полоцький). Незважаючи на те що К. в. упереджено характеризували як «несерйозне віршувальництво», до них спорадично зверталися поети пізніших часів (футуристи), а також сучасні (М. Мірошниченко, А. Мойсієнко, А. Крат та ін.), часто поєднуючи в одному творі особливості звукових та візуальних мистецтв.

**Курсúв** *(лат. cursiva (littera) — скоропис)* — скорописний почерк латинського і грецького письма; друкарський

похилий шрифт для виділення слів у тексті, нагадує рукописний почерк.

**Куртуа́зна** *(франц. courtois — ввічливий, чемний)* **літерату́ра** — світська, лицарська література європейського середньовіччя з мотивами культу дами (в ліриці) або пригод лицарів (епічні твори), почасти з елементами фантастичності. Одним із відомих представників К. л. вважається французький епік К. де Труа (друга половина XII ст.) — засновник артурівського роману, автор роману про Трістана (втрачений), а також «Ерек та Еніда», «Кліжес», «Ланселот, або Лицар Воза», «Івен, або Лицар Лева», «Персеваль, або Повість про Грааль». Їх успіху серед тогочасних читачів сприяв багатий та гнучкий словник, мистецтво діалогу, віртуозне віршування. Великої популярності набув і приналежний до бретонських сказань «Роман про Трістана й Ізольду» (перекладений українською мовою М. Рильським) в обробці французького жонглера Беруля та ін., особливо німецького поета Г. Страсбурзького. Мотив великого кохання, розкритий у цьому творі, привертав увагу й українських поетів («Ізольда Білорука» Лесі Українки, цикл «Прованс» Юрія Клена).

# Л

**Ла́дкання** — народна назва весільних обрядових пісень, вживана на українських землях західного регіону Карпат (Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття). Виконуються під час зустрічі молодого з молодою. Пісенний діалог між свахами молодого і дівчатами, що оточують молоду, називається владкування молодої. Прохання свах, «аби бояри сіли» і їм дали місце біля молодої, називають виладкування. Автори «Русалки Дністрової» під назвою «Ладкання» подали низку весільних пісень з різних місцевостей Галичини, а І. Вагилевич у розвідці про народні пісні писав про відображення дохристиянських вірувань в обрядових піснях. Узагальнене пояснення назви «Л.» на джерельному матеріалі подав І. Огієнко: «Зате ясніша друга богиня (після Мокоші — уп.) нашого Олімпу, Лада, що відома і в чоловічій формі Лад, або Ладо, — це були боги вірного супружжя, боги любові й веселощів, богині щастя та весни. Слово «лада» визначає вірна дружина, любка, полюбовниця, а «лад» чи «ладо» — вірний чоловік (порівн. «Слово про Ігорів похід»), полюбовник. Ці слова дуже часті в топографічних назвах усіх слов'янських народів» (Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. — К., 1994. — С. 110).

**«Ла́нка»** — об'єднання київських літераторів, що утворилося 1924 з АСПИСу. У 1926 змінило назву на МАРС (Майс-

терия революційного слова). Входили письменники: В. Підмогильний, М. Івченко, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка, Т. Осьмачка, Я. Качура, Є. Плужник та ін. Друкувалися переважно в журналі «Життя й революція». Як і «неокласики», «ланківці» («марсівці») відкидали політичне пристосування, не піддавалися тиску з боку компартійних органів. Саме тому це об'єднання було ліквідоване у 1929, а його учасники — репресовані протягом 30-х (Г. Косинка, Є. Плужник, В. Підмогильний та ін.). Т. Осьмачка помер в еміграції (1962), М. Івченко — на Кавказі (1939). Б. Антоненко-Давидович впродовж двадцяти років перебував у засланні, в 1956 був реабілітований, але до кінця життя (до 1984) залишався «опальним».

**Лапа́р** — жанр любовної лірики у фольклорі народів Сходу, полягає у віршованому, часто імпровізованому змаганні юнака та дівчини.

**Лапіда́рність** *(лат. lapidarius, від lapis — камінь)* — виняткова стислість і чіткість у висловлюванні думок, економне використання художніх засобів. Л. притаманна народним прислів'ям, приказкам, коломийкам, анекдотам. В українській літературі властива новелам В. Стефаника, Гр. Тютюнника, поезії Є. Плужника, М. Зерова та ін. Л. має синонім «лаконізм» (грец. *lakonismos* — стислість, притаманна мовленню спартанців — мешканців Лаконії в Греції).

**«Ла́стівка» («Ла́стовка»)** — ілюстрований часопис для юнацтва, виходив у Львові (1869—81) як додаток до газети «Учитель» за редакцією М. Клементовича. Незважаючи на москвофільське спрямування, друкував статті з історії України, фольклорні матеріали, а також твори українських письменників: «Гайдамаки» (уривки) та поезії Т. Шевченка, «Гейгей, воли» С. Руданського, «Сиротка на чужині», «Рідна мова» С. Воробкевича, казка «Глогорожечка» Ю. Федьковича та ін.

**«Ла́стівка» («Ла́стовка»)** — український альманах, виданий 1841 в Петербурзі В. Поляковим, упорядкований Є. Гребінкою з допомогою Т. Шевченка. Тут були опубліковані твори, підготовлені для проектованих, але не дозволених цензурою регулярних українських «Литературных прибавлений» до журналу «Отечественные записки». Крім передмови («Так собі до земляків») і післямови («До зобачення»), двох байок та ліричної «Української мелодії» видавця, в альманасі надруковано «Причинну», «На вічну пам'ять Котляревському», «Тече вода в синє море», «Вітре буйний» та главу з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка, уривки з п'єси «Москаль-чарівник» І. Котляревського, повість «Сердешна Оксана», оповідання «Пархомове снідання», «На пущення як зав'язано» Г. Квітки-Основ'яненка, поезії, байки, народні прислів'я, загадки та переклад з О. Пушкіна Л. Боровиковського, кілька

ліричних віршів В. Забіли («Голуб», «Повіяли вітри буйні»), О. Афанасьєва-Чужбинського («Скажи мені правду, козаче», «Прощання»), оповідання «Циган» П. Куліша, байки С. Писаревського, П. Кореницького, народні українські пісні, зібрані С. Писаревським.

**Латифá** *(араб., букв. — жарт, дотеп)* — у східних народів — дотепні фольклорні сюжети соціального спрямування. Яскравим прикладом Л. постає серія популярних оповідань про винахідливого та кмітливого Ходжу Насреддина або цикл оповідань про туркменського поета Кеміна тощо. У письмовій літературі Л. зафіксована у X ст. Відомі збірники Л., упорядковані Мухаммедом Алі у XIII ст. («Намисто анекдотів та зблиски оповідей», «Радість після туги») та ін.

**Лé** — див.: **Віреле.**

**Легéнда** *(лат. legenda — те, що належить прочитати)* — 1) найпоширеніший жанр європейського середньовічного письменства (з VI ст.), що сформувався у католицькій писемності переважно як житіє святого, написане в день його пам'яті, або як збірник повчальних оповідань про життя святих мучеників, ісповідників, святителів, преподобних, пустинників, стовпників, який називали патериком. У західноєвропейських країнах особливу популярність мало зібрання християнських Л. в XIII—XIV ст. під назвою «Золота легенда» («Legenda aurea»), перекладене багатьма мовами. Сюжети з цього збірника живили усі роди творів літератур європейського середньовіччя. В українському письменстві княжої доби одним із перекладів таких збірників Л. є «Пролог». Тоді ж виник збірник оригінальних Л. — «Києво-Печерський патерик». Пізніше Л. стали називати розмаїті оповіді релігійного змісту з набожним і повчальним наставленням, про святі місця, притчі про походження тварин та рослин. З таких творів упорядковували численні збірники, які перекладали різними мовами, їх сюжети передавали віршами, використовували у шкільних релігійних виставах (містеріях, міраклях, мораліте). В Україні відомі патерики — Синайський, Скитський, Афонський, Єрусалимський та ін. Сюжети Л. мали численні відображення в іконописі, лицарських романах і повістях. На них виросла така перлина європейської класики, як «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі; 2) усне народне оповідання про чудесну подію, що сприймається як достовірна. Л. дуже близькі до переказів, відрізняються від них найбільше тим, що в основі їх — біблійні сюжети. На відміну від казок Л. не мають традиційних початкових і прикінцевих формул, усталеного чергування подій. Лише подеколи у них є спільне з казками: початкові формули — «було це давно», «колись давно-давно»; фантастичний зміст, але такий, що трактується як диво, творене незвичайними людьми. Л. починаються з вик-

ладу змісту і закінчуються висновком, повчальним підсумком. Їх сюжети переважно одно- або малоепізодні. Композиційна і сюжетна неусталеність Л., вільна форма зумовлюють часту імпровізацію оповіді, контамінацію епізодів і мотивів. Теми, сюжети і персонажі Л. — розмаїті. Л. органічно ввійшли в усі жанри давнього українського письменства, в іконопис і малярство, в народну свідомість, відобразилися у народних колядках, щедрівках, лірницьких піснях, баладах, думах, казках, анекдотах та ін. жанрах фольклору. За їх мотивами побудовані «Енеїда» І. Котляревського, низка творів Т. Шевченка (поема «Марія»), І. Франка (поема «Мойсей»), роман «На полі смиренному» Вал. Шевчука.

**Ле́йма** *(грец. leimma — надлишок, частка)* — особлива павза у віршовому рядку, у віршознавстві позначається значком V. В античній версифікації дозволялася лише між словами. В сучасній поезії Л. означає ритмічну павзу, зумовлену опусканням ненаголошених складів (одного чи двох) у стопі (див.: **Анакруза**): *«Я терпів свою душу. Страх. Бруд»* (В. Герасим'юк). У цьому анапестичному розмірі два випадки Л.: ∪∪ —/ ∪∪ —/ ∪ V —/ V V— /. Л. чітко вирізняється у силабо-тонічному вірші, надаючи йому особливого смислового та психологічного звучання. Найбільше Л. поширена у павзниках (дольниках), що спонукало російського віршознавця Г. Шенгелі — прихильника теорії Л., розглядати її як замінник павзників.

**Лейтмоти́в** *(нім. Leitmotiv, букв. — чільний, провідний мотив)* — конкретний образ, головна тема чи ідея, визначальна інтонація, що пронизує твір або творчість митця, ненастанно згадувана художня деталь, ключова для розкриття задуму митця. Термін запозичений з музикознавства, де його запровадив німецький композитор Р. Вагнер (XIX ст.). Л. глибше розкриває концепцію певного твору, вказує на його підтекст. Так, рефрен *«Усе міняється, оновлюється, рветься...»*, вжитий у різних варіантах у поемі «Похорон друга» П. Тичини, вказує на незнищенність життя, на філософське осмислення людського буття в контексті всесвіту, його катастроф та самостверджень на іманентній основі.

**Ле́ксика** *(грец. lexikos — словесний, словниковий)* — сукупність слів мови, її словниковий склад. Термін використовується і стосовно окремих пластів словникового складу (побутова Л., поетична Л. і т. ін.), і для позначення всіх слів, властивих якому-небудь художньому творові (Л. «Слова про Ігорів похід») чи вжитих тим чи іншим письменником (Л. Т. Шевченка). За походженням слова поділяються на споконвічно українські і запозичені (див.: **Лінгвістичні запозичення**). Значний пласт Л. становлять інтернаціоналізми (революція, демократія, космос). За сферою вживання визнається Л.

загальновживана, яку використовують усі носії мови незалежно від професії, освіти, місця проживання тощо, і Л. обмеженого використання (професійна Л., діалектна Л., просторова Л., жаргонна Л., офіційно-ділова Л. і т. п.). З погляду експресивно-стилістичного, застосовується Л. нейтральна і Л. стилістично забарвлена (експресивна Л., поетична Л., вульгарна Л., абстрактна Л. тощо). Всі шари Л. використовуються у художніх творах з певною стилістичною метою. Л. прямо чи опосередковано відображає дійсність, реагує на зміни в житті народу. З одного боку, слова можуть виходити з активного користування у зв'язку з втратою предметів і явищ (історизми), а також через заміну їх більш виразними лексемами (архаїзми). З іншого — Л. постійно поповнюється новими словами на позначення нових предметів, явищ, понять (неологізми). Саме в Л. проявляється можливість індивідуальної творчості письменника. В індивідуальному новотворі автор шукає найдосконалішої форми для вираження своїх думок, настроїв, почуттів. Так, неологізми М. Семенка — «бігорух», «рухообіги», «життєбензин», «експресовітер», «автотрам» — допомагають відтворити темпоритм сучасного поетові міста.

**Лексикóн** *(грец. lexikon — словник)* — 1) лексика; запас слів, який виявляється у варіанті мовлення, пов'язаному з певною сферою людської діяльності, або характерний для якої-небудь особи. Наприклад: *«Мому серцю не раз допіка, / Як почую оте несусвітнє / Покалічене «слово новітнє» / З «лексикону» своїх земляків, / Коли їду в село до батьків...»* (М. Карпенко). Слова, притаманні різним Л., нерідко вживаються у художній літературі для мовної характеристики (індивідуалізації та типізації) персонажів, поглиблення естетичної правдивості відтворення подій, ситуацій, явищ. Так, у «Сибірських новелах» Б. Антоненка-Давидовича використовується лексика з кримінального жаргону: *«Коли в'язні, помившись, виходили з лазні й конвоїри робили шмон, Петя, виставляючи наперед свій «наган», метко зазирав у лазні під лави — чи не сховався де який зек»*; 2) словник. Перший словник, який мав таку назву, був надрукований у Києві (1627) — «Лексиконъ Славеноросскій и именъ тлъкованіє» Памви Беринди. Цей Л. став взірцем для укладання подібних словників в Україні. Згодом так називали мовні та енциклопедичні словники і в Росії впродовж XVIII та в першій половині XIX ст.

**Леóнінський вірш**, або **Леóнін** *(очевидно, від імені латинського поета Лео, XII ст.)*, — гекзаметр чи пентаметр, де всупереч традиції античної поезії, яка не відала рими, певні піввірші зазнавали римування, зокрема у Вергілія та Овідія. Л. в. набув поширення у середньовічній латиномовній ліриці, вплинувши пізніше і на українську барокову лірику: *«Вільність мають поетове / Щодо вимислів і мови»* (Лазар Барано-

вич), «*Христос родився, / Щоб мир веселився*» («Різдвяна вірша»), «*Уже сади розцвіли і солов'їв навели*» (Г. Сковорода) і т. ін. Л. в. українські поетики називали силабічний вірш (одинадцятискладник) із внутрішніми римами. Л. в. спостерігаються і в сучасній версифікаційній практиці, де римується передцезурна акцентована стопа з кінцевою стопою віршового рядка, на яку припадає ритмічний акцент (константа): «*Зеленіють жита, / і любов одцвіта*» (В. Сосюра).

**«Ле́топись Екатериносла́вской учéной архи́вной коми́ссии»** — науковий, філологічно-археологічний збірник, видавався губернською вченою комісією у Катеринославі (нині Дніпропетровськ) за редакцією А. Синявського. Всього з'явилося десять випусків (1904—15). Крім матеріалів, що стосуються історичної минувшини України, передусім Запорозької Січі, тут публікувалися статті про І. Манжуру, М. Мізка та ін., дослідження І. Огієнка («Научные знания в "Ключе разумения..." Иоаникия Галятовского, южно-русского проповедника XVII века») та ін.

**Летри́зм** *(франц. la lettre — літера, шрифт)* — авангардистський рух, започаткований 1947 у Парижі, різновид конкретної поезії. Його представники (І. Ісу, М. Леметр та ін.) вважали, що слово вичерпало свої зображально-виражальні та комунікативні можливості, тому потребує заміни літерою. Вони сформулювали свою програму «оновлення» мистецтва, передусім поезії, проголошену «універсальною», «революційною». Естетика Л. сприяла розвитку дизайну (див.: **Абстракціонізм; Конкретна поезія**).

**«Ли́бідь»** — одне з найдавніших видавництв України (засноване 1835 при Київському університеті св. Володимира за ініціативою М. Максимовича). Тематика університетських видань узгоджувалася із дослідженнями Тимчасової комісії з розгляду давніх актів, до складу якої входили М. Костомаров, М. Гулак, Т. Шевченко, із науковими студіями В. Антоновича, М. Грушевського, В. Іконникова, М. Довнар-Запольського та ін. Нині спеціалізується на випуску у світ навчальних видань для студентів та ін.

**«Листопа́д»** — літературна група українських письменників національно-патріотичного спрямування, яка існувала у Львові в 1928—31. До неї входили Р. Драган, Б. Кравців, Р. Ольгович, Ю.-Є. Пеленський, В. Янів та ін. Продовжували мотиви стрілецької поезії. Видавали збірник «Літаври», виступали на сторінках журналу «Літературно-науковий вісник».

**Ліборте́ни**, або **Ліберти́ни** *(лат. libertinus — вільновідпущений)*, — представники вільнолюбної тенденції у французькій літературі XVII ст., що вивільнялася з-під засилля релігійної та світської догматики, захоплювалася повнотою земного життя, обстоювала принципи свободи особистості

(поет Т. де Віо, філософ П. Гассенді, романісти Ш. Сорель, С. Сірано де Бержерак та ін.). Традиція Л. спостерігалася у творчості Ж.-Б. Мольєра, Ж. Лафонтена, Ш. де Сент-Евремона та ін., відгомін їхніх ідей присутній і в доробку Г. Сковороди.

**Лібре́то** *(італ. libretto, букв. — книжечка, яку спеціально друкували для шанувальників оперних театрів у XVII ст.)* — словесний текст опери (в минулому — кантати, ораторії), літературний сценарій балетного спектаклю, стислий виклад змісту оперної, оперетної чи балетної вистави. Так, Л. опер «Утоплена» і «Тарас Бульба» М. Лисенка написані за відповідними творами Т. Шевченка та М. Гоголя.

**Лінгві́стика** *(франц. linguistique, від лат. lingua — мова)* **те́ксту**, або **Транслінгві́стика**, — царина сучасного мовознавства, покликана віднаходити та описувати систему категорій тексту, визначати своєрідні мовні складники змісту та форми, висвітлювати різновиди зв'язків між окремими частинами та усталеними правилами вираження цих зв'язків. Предметом осмислення Л. т. вважаються текстотвірні засоби (лексичні та семантичні повтори слів, застосування займенників, порядок слів, членування речень тощо) та змістові категорії (зв'язність, смислова рівновага мовних компонентів, підкреслення відповідного елементу тексту та ін.). Поняття «текст» частіше вживається у значенні викінченої, правильно оформленої зв'язної послідовності об'єднаних за змістом речень. У художній літературі Л. т. сприяє осягненню специфічних мовних засобів, що відображають у певному творі авторську позицію, дає змогу прояснити закономірності організації текстів у певних літературних жанрах, у розв'язанні питань поетики тощо (див.: **Металінгвістика**).

**Лінгвісти́чні запози́чення** — слова (рідше морфеми, синтаксичні конструкції) чи стійкі словосполучення, засвоєні одними мовами з інших унаслідок географічних, економічних, політичних, культурних зв'язків між народами. Своєрідним різновидом Л. з. є калька — слово чи мовний зворот, повністю або частинами перекладений з ін. мови, наприклад, українське слово «півострів» — калька з німецької «Halbinsel»; «медовий місяць» — калька з французької мови «la lune de miel». Л. з. розрізняються за ступенем засвоєності, сферою вживання, стилістичним забарвленням, походженням. Входячи в мову, Л. з. підпорядковуються її фонетичним та граматичним законам. Більша частина Л. з. засвоєна мовою цілком і не сприймається як чужомовний елемент. У мові художньої літератури, в деяких публіцистичних жанрах із стилістичною метою використовуються такі Л. з., як екзотизми, варваризми та солецизми. У мовознавстві прийнято класифікувати Л. з. за джерелами їх походження: грецизми (еллінізми та візантизми), старослов'янізми, латинізми, германізми, галлі-

цизми, тюркізми, арабізми тощо. Еллінізми — це слова чи мовні звороти, запозичені із давньогрецької мови. Наприклад, *«Сувора, заглиблена в свої думи, але спокійна, одягнута в сріблясту туніку, у червоних сандаліях, з оздобленою перлами діадемою, Анна стояла на палубі дромона»* (С. Скляренко). Візантизми — слова чи стійкі словосполучення, запозичені із середньогрецької або візантійської мови. Сюди належать слова, засвоєні давньоукраїнською мовою у VIII—IX ст. внаслідок торговельно-економічних зв'язків із Грецією та її колоніями на півночі Чорноморського узбережжя (лавр, мак, кит, парус, корабель та ін.). Значно більше візантизмів перейшло в давньоукраїнську мову через старослов'янську після прийняття християнства (назви предметів і понять церковно-релігійного вжитку — ікона, ангел, акафіст, Біблія, кадило; власні імена — Софія, Федір, Петро, Василь, Григорій і т. п.). Пізніші грецизми (бібліотека, граматика, історія, лексикон) з'явилися в українській мові в XVI—XVII ст., коли класичні мови стали навчальними предметами у школах України. Старослов'янізми — слова, запозичені із старослов'янської мови, що сформувалась у IX ст. на основі солуно-македонського діалекту староболгарської мови. Поширення старослов'янізмів пов'язане із запровадженням християнства в Київській Русі. Старослов'янізми вживаються в сучасній українській літературній мові в номінативній функції (область, учитель, глава (уряду), єдиний), проте більшість їх використовується як стилістичний засіб — для надання мовленню урочистості, піднесеності: *«Паду в росу — в благословеннім лоні / землі своєї спокій віднайду, / усеблагій віддавшись обороні, / що провіщає всеблагу біду»* (В. Стус). Поєднуючись із побутовою лексикою зниженого, згрубілого відтінків, старослов'янізми набувають іронічного, гумористичного та сатиричного забарвлення: *«За богами — панства, панства / В серебрі та златі! / Мов кабани годовані — / Пикаті, пузаті!..»* (Т. Шевченко). Основна маса латинізмів — Л. з. із латинської мови — була засвоєна українською мовою в XVI—XVII ст., коли в школах України було запроваджено вивчення грецької та латинської мов. Латинізми здебільшого мають книжний характер: аматор, фортуна, агресія, аудиторія, деканат. У художній літературі латинізми найчастіше використовуються як варваризми: *«О, зразу видно, що отець табуля раса у цій справі»* («Сестри Річинські» І. Вільде). Серед германізмів — Л. з. із германських (німецької, голландської, шведської) мов — виділяють давні Л. з., що з'явилися під час контактів східних слов'ян з германо-норманськими племенами (дума, майстер, Ігор, Олег, Ольга), а також слова із сучасних германських мов (бухгалтер, штат, ландшафт, джемпер, джаз, футбол тощо). Галліцизми — це Л. з. з французької мови, що ввійшли в українську, починаю-

чи із XVII—XVIII ст. (квартира, дебют, амплуа, мадам). У мові художньої літератури вони нерідко використовуються як варваризми та солецизми: *«Вона поводилась завсігди так, мовби була чимось ліпшим від нас. Тепер стала ще дражлива, уста в неї якби забули усміхатися, стала, о, pardon, як ти»* («Царівна» О. Кобилянської). Л. з. із тюркських мов — тюркізми — проникали в українську мову вже в найдавніші часи, але найбільше їх припадає на XII—XV ст. Ці Л. з. відбувалися переважно усним шляхом, тому тюркізми не сприймаються в українській мові як чужомовні елементи: базар, гарбуз, чайка, козак, чарка. Деякі пізніші тюркізми ще повністю не засвоєні мовою: акин, арик, калим, тюбетейка. Через посередництво тюркських в українську мову ввійшли арабізми — Л. з. з арабської мови (абрикос, алгебра, цифра, могорич, альманах). Л. з. є одним із шляхів поповнення лексики української мови.

**Ліпогра́ма** *(грец. leipo — не вистачати і gramma — знак, літера)* — вірш, в якому бракує певного звука задля витворення особливого евфонічного ефекту. Таку функцію виконують асонанси та алітерації, вимагаючи від поета витонченого естетичного смаку.

**Ліпометрі́я** *(грец. leipo — не вистачати і metron — міра)* — відсутність початкового ненаголошеного складу у першій стопі віршового рядка (ямб, амфібрахій, анапест). Так, у вірші «У квітні» В. Підпалого, написаному п'ятистопним ямбом, пропущено ненаголошений склад у першій стопі першого віршового рядка:

Хвиль олов'яну сірість понад ставом
скрашають верб підсинені ряди...

**«Лірва́к з-над Ся́на»** — літературно-художній альманах, виданий у Пряшеві 1852 як пряме наслідування сербських видань народною мовою. Замість програмової передмови видавець П. Леонтович вмістив уривки з брошури сербського літератора І. Субботіна, присвяченої основоположникам національної словесності Д. Обрадовичу і Вуку Караджичу, з власними коментарями, присвяченими заслугам І. Котляревського та М. Максимовича перед українською літературою. Проблеми творення рідної літератури на народній основі порушили, спираючись на авторитети І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Максимовича, О. Бодянського, П. Леонтович у статті «Кілька слів о формах нашего языка і о писовні» та І. Лозинський у статті «Критика» з основною правописною порадою: писати так, як говорить народ. Своєрідною ілюстрацією до цих настанов був передрук українських народних пісень зі збірок М. Максимовича («В кінці греблі шумлять верби»), кілька оригінальних (здебільшого художньо недосконалих) віршів та побутово-етнографічне оповідання «Чиє серце, того правда».

**Лірúзм** — пафосно-стильова ознака (емоційність, сердечність, схвильованість) естетичного сприйняття дійсності, найбільш притаманна ліричним творам, менше — епічним та драматичним, спостерігається в есе, мемуарах, щоденниках, нарисах тощо. Л. в загальному значенні — піднесено емоційне переживання будь-якої події чи явища.

**Лíрика** *(грец. lyrikos — лірний; твір, виконаний під акомпанемент ліри — струнного музичного щипкового інструмента)* — один із трьох, поряд з епосом та драмою, родів художньої літератури, в якому у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття, витворюється нова духовна дійсність, розбудована за законами краси. У Л. першорядне значення надається виражальним засобам, які формують особливу інтимну атмосферу з витонченим емоційним станом, тобто ліризм. До речі, ліризм притаманний і прозі (твори В. Стефаника, М. Коцюбинського, І. Липи, Ю. Яновського, О. Довженка та ін.), драмі («Лісова пісня» Лесі Українки), зумовлюючи появу синкретичних жанрів, скажімо, вірша у прозі тощо. Оперуючи властивими їй зображально-виражальними засобами, Л. має свою якість, визначувану конкретним змістом певної доби та панівними у ній стильовими струменями, естетичними вподобаннями тощо і водночас — ментальною свідомістю кожного етнічного середовища. Принаймні така риса, як ліризм, — одна з базових ознак української душі, що позначається на національній поезії. Терміном «Л.» позначають також певний віршовий твір або сукупність творів, що відповідають високим естетичним критеріям, переважно невеликих за обсягом, але місткиx за полісемантичним смислом, окреслюваних своїми формотворчими гранями у багатьох жанрах (балада, елегія, епістола, ідилія, етюд, монолог, мадригал і т. п.). Подеколи Л. умовно розмежовується на громадянську, пейзажну, інтимну, філософську тощо, хоч насправді всі ці групи наскрізь інтимізовані. Однак переживання і думки, виражені у ліричному творі, не ототожнюються з постаттю автора, з його внутрішнім світом, для цього запроваджується поняття його ліричного Я — т. зв. ліричного героя, на підставі якого витворюється цілісне уявлення про творчість поета. Ліричний герой пояснює специфіку ліричного характеру у всьому багатстві проявів духовного життя, узагальнює досвід художнього світосприйняття та творчого чину. Стосунки між автором та ліричним героєм трактуються як зв'язки між прототипом та створеним на його основі художнім образом. «Л.» — не синонім поняття «поезія», вона наповнює його естетичним змістом, який можна назвати «аристократизмом духу», що спонукає людський геній до осягнення ідеалів краси та істини.

**Лірúчний адресáт** — людина чи група людей, яким адресується поетичний твір («О панно Інно, панно Інно...»

П. Тичини, «Марія» В. Сосюри, «Лист до загубленої адресатки» М. Рильського та ін.). Приклад Л. а. — вірш «Василеві Симоненкові» І. Драча:

Як тобі ведеться там, Василю?
Під землею, під ріллею — там...
По якому цвинтарному стилю
Нам ростити крила в телеграм? [...]
Пахне сонцем наше грішне небо,
В сонці твоє полум'я руде.
Всі ми прийдем на той світ, до тебе,
Тільки Україна хай не йде! [...].

**Лір́ичний в́ідступ** — прийом у ліро-епічному творі, коли автор безпосередньо висловлює свої міркування з приводу композиції або сюжетних ліній цього твору, вчинків або характеристики героїв, певних явищ, асоційованих із зображуваними подіями. Л. в. широко використовуються в українській поезії. Надзвичайно рясні вони у баладах та поемах Т. Шевченка («Катерина», «І мертвим, і живим, і ненародженним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє», «Сон» та ін.). Роман у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко буквально пересипаний Л. в., які не тільки допомагають читачеві усвідомити його ідею, а й своїми філософськими узагальненнями життєво важливих явищ, онтологічних чи етногенетичних проблем сприяють осмисленню сутнісних основ буття, перейнятих морально-етичними принципами:

Усе комусь щось пишуть на догоду,
та чечевиці хочуть, як Ісав.
А хто напише, або написав
велику книгу нашого народу?

Л. в. часто зустрічаються і в епічних творах.

**Лір́ичний гер́ой** — друге ліричне Я поета; умовне літературознавче поняття, яким позначається коло ліричних творів певного автора, форма втілення його осяянь, думок, переживань. Водночас Л. г. не ототожнюється з поетом, з його душевним станом, він живе своїм життям у новій художній дійсності. Між ними існує естетична єдність, певний естетичний ідеал, виражений у тексті віршованих творів. Л. г. водночас концентрує в собі естетичний досвід певного покоління, нації, людства.

**Лір́ичний портр́ет** — поширений в українській поезії жанр, в якому змальовується внутрішній світ певної особи (при певних зовнішніх атрибутах), виражаються її сутнісні риси. Приклад Л. п. — уривок із вірша «До портрета Мазепи» Є. Маланюка:

[...] В панцир закуто груди і плечі.
Тінню за ними — спалені крила.
Серце юне і тіло старече
Пурпур і бронза окрили.

Риму козацького сивий Марсе!
Чули століттями, сивий гетьмане,
Гул погребовий гетьманського маршу
Крізь Петербургу затруті тумани.

Квітень не всує спалахнув у січні,
О, імператоре пізніх літ! —
Вічна пам'ять плечам владичним,
Що обіймали блакитний міт.

**Лірúчний суб'éкт** *(лат. subjectum — підкладене)* — уявна особа (синонім героя ліричного), яка висловлюється в ліричному творі і через нього виражає свої переживання, переконання, і водночас визначається цим твором. На відміну від автора, який побутує незалежно від слів, Л. с. — текстова конструкція «нової» поетичної реальності, спричинених актів мовлення, які здійснюються в ліричному монолозі, і виражених, переданих ними значень. У вірші «Поет» М. Семенка слова *«Я про тихі тіні співаю / і про боязну в серці гру»* належать Л. с., який, на відміну від ліричного героя, у цьому творі виконує роль адресата та адресанта, конкретизує певну творчу постать і водночас при проголошенні власного індивідуального Я, потенційно, як узагальнений образ, стосується інших митців; визначає сутність і сенс їхньої творчості. Образ Л. с. твориться не тільки значеннями висловлених ним слів і фраз, але також згаданими екстремами, які відображають емоційний стан суб'єкта, його ставлення до себе і до навколишнього світу, водночас й оцінну позицію. У ліриці суб'єкт постає центром висловлювання, і згаданий у ньому чи за його допомогою зовнішній і внутрішній світ з'являється через його суб'єктивне сприйняття. Це відрізняє Л. с. як від наратора, який застосовує свої висловлювання до незалежної від нього дійсності, так і від дійової особи в драмі, змушеної своєю мовою творити для себе ситуацію у середовищі, впливаючи на нього. Хоча Л. с. — текстова конструкція і часто фіктивна постать, та все ж він може залишатися в тісному зв'язку з реальним автором і бути його porte-parole. Однак це залежить від конкретного твору і від літературної умовності, яка спричиняє характер відношень між реальним автором і тим суб'єктом. Романтизм і експресіонізм розуміли Л. с. як безпосереднього виразника переживань і переконань автора, натомість інші стилі, такі як символізм, неоромантизм чи деякі течії поетичного авангарду, трактували вірш як самодостатній твір, незалежний своїм побутуванням і властивостями від

реального автора та його біографії. Л. с. може дистанційно виступати спричинником актів мови і актів психічних (*«Я хочу кожний день все слів нових»*, М. Семенко), приховуватися в описі (*«Сміються, плачуть солов'ї / І б'ють піснями в груди»*, Олександр Олесь) або поставати у ставленні до іншої особи (*«О панно Інно...»*, П. Тичина). Інколи той суб'єкт виступає в займенниковій формі «ми» як виразник збірних почуттів і прагнень (*«Здається, я і є, і мов мене немає, / то «я» моє злилось з народу «ми» дзвінким»*, В. Сосюра). Така форма характерна для патріотичної, релігійної і революційної лірики — для ситуацій, в яких особа підкреслює свою належність до спільноти.

**Ліро-епічний твір** — своєрідний літературний жанр, в якому гармонійно поєднуються зображально-виражальні засоби, притаманні ліриці та епосу, внаслідок чого витворюються якісно нові сполуки (вірш у прозі, байка, поема, роман у віршах та ін.). Початки Л.-е. т. простежуються у добу романтизму, коли ліричні тенденції проникали в інші роди літератури, ліризуючи їх (Дж. Байрон, П.-Б. Шеллі, А. Міцкевич, О. Пушкін, Т. Шевченко та ін.). В українській поезії він зазнав еволюції від часів Т. Шевченка та І. Франка: в ньому превалював або ліричний сюжет, або ліричний герой, або конкретний персонаж, що спостерігалося навіть у творчості одного і того ж автора («Червона зима», «Мазепа» В. Сосюри).

**«Літáври»** — громадсько-публіцистичний літературно-мистецький тижневик, що виходив на межі 1941—42 при газеті «Українське слово», за редакцією Олени Теліги (з'явилося всього чотири числа) в окупованому німецькими фашистами Києві, перетворений на журнал з «Літературного додатку» (редактор М. Ситник). «Л.» мав антинімецьке та антибільшовицьке спрямування, на його сторінках друкувалися твори М. Хвильового, Д. Фальківського, Є. Плужника та ін. прозаїків і поетів, репресованих радянською владою, а також доробок представників Спілки українських письменників (І. Ірлявський, В. Кобри, І. Кошик, Ю. Ігнатенко та ін.), розстріляних гестапо 21 лютого 1942 у Бабиному Яру. Під такою назвою друкувався позапартійний літературно-мистецький часопис (Зальцбург, 1947) за редакцією Юрія Клена.

**Літератýра** *(лат. litteratura — буквенне письмо)* — сукупність писаних і друкованих творів певного народу, епохи, людства; різновид мистецтва, власне, мистецтво слова, що відображає дійсність у художніх образах, створює нову художню реальність за законами краси; результат творчого процесу автора, зафіксований у відповідному тексті за допомогою літер. Л. за своїм змістом розмежовується на філософську, політичну, природничу (біологічну, географічну тощо), юридичну, філологічну, тобто наукову, та художню, призначену спе-

ціально для задоволення пізнавальних, інтелектуальних та естетичних потреб. Сама специфіка художньої Л. є предметом літературознавства, зокрема теорії літератури. Визначення Л. як такої, що відтворює дійсність у художніх образах, створених засобами мови, передбачає вживання термінів «мистецтво», «вид мистецтва», «дійсність», «відтворення-відображення», «художній образ», «мова-мовлення». Сутність мистецтва окреслюється на перехресті понять «естетичне освоєння дійсності», «суспільна свідомість», «культура», «діяльність», «образ», «наука», «висловлювання», «модель дійсності». При такому підході до осягнення сутності мистецтва виявляють свою однобічність теорії мімезису (наслідування), гносеологізму, інтуїтивізму, конструктивізму. Маючи на увазі тисячолітню історію словесності, її еволюцію, змінюваність відомих літературних напрямів (класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, символізм, імпресіонізм, сюрреалізм і т. п.), варто сформулювати найзагальніше визначення художньої Л. як виду мистецтва, що певним чином співвідноситься з об'єктивною дійсністю, але не видає своїх творінь за дійсність. Теоретична думка ще з часів Арістотеля намагається осягнути цю властивість мистецтва слова. Тривала традиція на цьому шляху пов'язана із зіставленням поезії (літератури) з історією (наукою) та ін. видами мистецтва. Виходячи з теорії наслідування (мімезису), можна, йдучи за Арістотелем, специфіку Л. вбачати, на відміну від історії, яка наслідує те, що було, в тому, що Л. показує те, що могло бути за ймовірності, і головну увагу в дослідженні специфіки Л. зосереджувати на співвідношенні, діалектиці об'єктивного і суб'єктивного, дійсного та уявного, реального і вимисленого. Ця традиція тривка і донині живить традиційне літературознавство. Вона доповнюється порівняльними студіями науки і Л., основу яких становить понятійне та образне мислення. Головна теза, що диференціює науку і мистецтво, звучить так: «Вчений мислить поняттями, митець — образами». З неї випливає висновок: наука і мистецтво мають спільний предмет пізнання — об'єктивну дійсність. Відмінність між ними починається з форми пізнання (відображення, освоєння) об'єктивної дійсності. Нерозривна єдність образно-понятійного мислення людини спонукала прихильників такого підходу до вивчення специфіки мистецтва свідчити про домінанту одного з елементів (поняття чи образу) у духовній діяльності людини і шукати специфічного предмета освоєння для науки і мистецтва. Однак визначення специфічного предмета мистецтва за принципом його виокремлення з системи зв'язків об'єктивного світу (суспільна людина) не переконувало дослідників, які трактували мистецтво як вищий, специфічний прояв естетичної діяльності, в результаті чого творилася друга, естетична,

реальність — художній світ. Один із теоретиків феноменологічної естетики Р. Інгарден запровадив спеціальний термін, який позначив специфічність естетичного предмета, — «інтенціональність». Він констатував, що представлений у творі мистецтва світ може бути і відображенням реального світу, і видуманим, небувалим світом (це не має жодного значення), але він скомпонований для того, щоб викликати естетичне переживання. І в цьому полягає його функціональна й онтологічна сутність, особливість. Письменник як фізична особа, стаючи автором твору, перевтілюється в таку особистість, яка добирає образи, творить предметний світ за власним, іманентним законом, згідно з яким представляє адресатові ідеальне послання-висловлювання. Художній твір виникає як результат співтворчості творця й сприймача, що ведуть між собою уявний діалог. І цей об'єктивований результат співтворчості фіксується у тексті засобами писемної мови, яка є формою розмовного мовлення автора, оповідача, персонажів. Цілісний художній світ, створений уявою письменника, постає як схематична структура тексту, сприйняття якої викликає такий же цілісний читацький образ (правда, його ізоморфність до образу, створеного митцем, залишається проблематичною). Тому твір художньої Л. не стільки відтворює дійсність, скільки моделює її авторське сприйняття, письменницьку візію. У цьому відношенні художня Л. є результатом творчості, засобом вислову, своєрідною мовною структурою, яка конкретизується в читацькому сприйнятті і певною мірою відображає об'єктивну дійсність крізь призму суб'єктивного світу. Це своєрідна фікція (fiction). Проте міра об'єктивного й суб'єктивного, відображеного й уявного, відтвореного й деформованого буде щоразу іншою залежно від мети суб'єкта художнього процесу, того літературного напряму і стильової течії, в річищі яких автор, приймаючи їх канони чи деформуючи їх, творить. Художня Л. — гетерогенне за походженням мистецтво, яке має самодостатню естетичну цінність, що може бути по-різному трактована, інтерпретована залежно від мети і досвіду читачів, літературних критиків.

**Літерату́ра для діте́й** — художні, науково-популярні та публіцистичні твори, написані письменниками безпосередньо для молодшого читача різних вікових категорій, починаючи з дошкільнят. Органічним її складником є фольклор з великою художньою та етнопедагогічною культурою, з багатством жанрів і форм (колискові пісні, забавлянки, скоромовки, загадки, казки, легенди, ігрові сюжети, пісні, думи і т. п.). Особливого значення Л. д. д. надавалося в українських стародруках («Азбука» Івана Федорова), у шкільній драмі (лялькові вертепи). Г. Квітка-Основ'яненко спеціально відвів у харківському часописі «Украинский весник» сторінку для

творів, адресованих дітям. Їм призначалася «Читанка» М. Шашкевича (1836, видана 1850), «Книжиця» О. Духновича (1847), «Буквар» Т. Шевченка (1861) та ін. Таким письменникам, як Л. Глібов, Олена Пчілка, І. Франко, Б. Грінченко, Марія Загірня, М. Коцюбинський, С. Васильченко, В. Винниченко та ін., які своїми творами заклали основи української Л. д. д., належить заслуга теоретичного її обґрунтування, осмислення специфіки, функцій (естетичних, етичних, навчально-дидактичних тощо) і значення. Значну роль у розвитку та поширенні Л. д. д. відіграв львівський часопис «Дзвінок» (1890—1914), а на Наддніпрянщині — «Молода Україна» (1906—14, з перервами), додаток до журналу «Рідний край». Ці видання ставили за мету формування естетичного смаку, національної свідомості, людської гідності та громадянської мужності юних читачів. Вагомий внесок у Л. д. д. зробили Леся Українка, Дніпрова Чайка, Олександр Олесь, В. Королів-Старий, пізніше — А. Головко, О. Копиленко, О. Донченко, Наталя Забіла, Марія Пригара, А. Чайківський, А. Лотоцький та ін. У радянські часи вона зазнала хворобливої заідеологізованості, естетичного вихолощення, нівеляції історичної пам'яті. Та всупереч засиллю псевдохудожніх нормативів соціалістичного реалізму з'являлися твори непере-бутньої мистецької якості, призначені дітям: «Климко», «Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника, «Звук павутинки», «Земля світлячків» В. Близнеця, «Пригоди чорного кота Лапченка, описані ним самим» І. Багмута, «Тарасові шляхи» Оксани Іваненко, «Князь Кий», «Черлені щити» І. Малика, «Тореадори з Васюківки», «Чудеса в Гарбузянах» В. Нестайка, «Цар Плаксій і Лоскотон», «Подорож у країну Навпаки», «Казка про Дурила» В. Симоненка, «Сіроманець», «Первінка» М. Вінграновського, прозові твори В. Кави, В. Довжика, поезії Ліни Костенко, О. Орача, Тамари Коломієць, І. Калинця та ін. Особливе місце у Л. д. д. посіла літературна спадщина видатного педагога В. Сухомлинського. Розвиткові української Л. д. д. сприяє державне книжкове видавництво «Веселка» (м. Київ), часописи «Малятко», «Барвінок», «Дзвіночок», «Однокласник». Її тенденції осмислювалися на сторінках часопису «Соняшник», «Література. Діти. Час», що виходив 1976—80.

**«Літерату́ра і суча́сність»** — щорічний збірник літературно-критичних статей (1968—88, видавництво «Радянський письменник» у Києві). Упорядники — І. Зуб, А. Макаров, В. Мельник, М. Слабошпицький та ін. У рубриках («Поезія і критика», «З літературного процесу», «З дискусійних розмов», «Світ письменника») висвітлювався літературний процес, зокрема у статтях Л. Новиченка, І. Дзюби, Г. Сивоко-

ня, М. Ільницького, А. Погрібного, М. Жулинського та ін. «Л. і с.» забезпечувалася бібліографічними даними літературного руху.

**Літерату́ра перехідно́ї доби́** — умовне визначення української літератури кінця XIX — початку XX ст. У цей час намітився перехід від усталеної, традиційної, витриманої в переважно реалістичному дусі, міметичної (наслідувальної) манери до нових форм і методів художнього зображення, коли українське письменство вписувалося у європейський контекст. Тоді ж продовжувала працювати старша генерація (П. Куліш, Ганна Барвінок, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, О. Стороженко, Д. Мордовець, Д. Маркович, О. Кониський та ін.), що складали спочатку літературне ядро «Основи» (1861—62). Помітною рисою перехідного характеру літератури було співіснування тенденцій «старої» і «нової» шкіл у творчості одного митця (І. Франко, Наталя Кобринська та ін.). У надрах перехідної доби закладаються теоретичні, художні й естетичні підвалини нового літературного напряму, відомого як український модернізм (Леся Українка, Ольга Кобилянська, В. Стефаник, М. Вороний, І. Липа, «молодомузівці» та ін.). Позначився також перехідний характер літератури на жанрових визначеннях. Художні твори дістають численні підзаголовки, наприклад, «психологічне оповідання», «психологічний етюд», «ескіз», «образок життя».

**Літерату́ра пото́ку свідо́мості** — література, в якій відтворюється безпосередній плин духовного життя людини як калейдоскопу відчуттів, уявлень, переживань, роздумів, вражень, викликаних сприйнятим довкіллям і відчуттям внутрішнього стану людини, одна з форм психологізму літератури, яка склалася наприкінці XIX — на початку XX ст. Термін «потік свідомості» запровадив американський психолог В. Джеймс. У літературу і літературознавство перенесено для характеристики такого різновиду внутрішнього мовлення у формі внутрішнього монологу, який не вкладається у звичні синтаксичні структури. Л. п. с. спиралася і на праці психологів, які досліджували сферу підсвідомого, діалектику свідомості і підсвідомості (М. Дессуар, А. Бергсон, З. Фройд, К.-Г. Юнг та ін.). Засновниками цієї школи вважаються Дж. Джойс і М. Пруст. Найпоказовішим твором, який репрезентує Л. п. с., є роман «Улісс» Дж. Джойса (1922). В сучасній українській літературі маємо різні прояви Л. п. с. — від дотримання синтаксичних норм, впорядкованості пунктуацією і гри шрифтами у П. Загребельного (роман «Добрий диявол») до чергування окремих словосполучень (синтагм), які в цілості, хоч і відділені розділовими знаками, не вкладаються в типові синтаксичні нормативи («Вовча зграя» Є. Пашковського). Мовний період, який завершено крапкою, сягає в Є. Пашковського двох-трьох сторінок і справді передає безкінечний, навіть

хаотичний плин свідомості і мовлення героя: *«Під осінь дід Іван отримав з Херсона листа, друже мій, хто пише, повинен знати — де ходжу, до тебе забалакую і плачу, і нащо ми тако розійшлися, мій дорогенький, прошу, дайте отвіт, яка погода, який урожай...»* і т. д.

**Літерату́рна гру́па** — об'єднання письменників, як правило, однієї літературної генерації (найчастіше молодих), котрі, поставивши перед собою спільну літературну мету, разом намагаються реалізувати її й тим самим виявити себе як певну єдність творчих особистостей. Л. г. треба відрізняти від тих літературних об'єднань, котрі є спільнотою економічною, професійною чи товариською й не мають спільної естетичної програми. Л. г. існували у давні часи: поети згуртовувалися навколо меценатів, що фінансували їх літературну працю. Поширеними стали від початку XX ст., коли молоді поети-модерністи об'єднувалися для співпраці на спільній естетичній платформі. Л. г. — об'єднання письменників, не зв'язаних статутом, організаційними зобов'язаннями, досить швидко розпадається, після того як її члени досягають творчої зрілості («Група 47», 1947—72 — об'єднання західнонімецьких письменників антифашистського напряму; «Дортмська група 61», 1961—70 — об'єднання німецьких письменників-документалістів; «Логос», 1928—30 — група західноукраїнських католицьких письменників; «Група п'ятсот» — авангардистська група українських поетів у Києві).

**Літерату́рна диску́сія** *(лат. discussio — дослідження, розгляд)* — публічні обговорення назрілих, спірних питань про шляхи розвитку літератури чи історико-теоретичних проблем, зумовлені потребою пошуків істини. Л. д. незрідка виявляла поворотні пункти у складній еволюції естетичної свідомості в досить широких загальноєвропейських та світових масштабах, як принаймні бурхлива полеміка між прихильниками романтичної художньої концепції (А. та Ф. Шлегелі, Ж. де Сталь, С.-Д. Колрідж та ін.), які наполягали на першорядному значенні митця в ірраціональних світотворчих процесах та раціоналістичних, замкнених на собі принципів класицизму (кінець XVIII — початок XIX ст.). Українська література пережила також низку відповідальних дискусій. Однією з перших вважається хвиля полемік XVII ст., яка торкалася передусім проблеми віри, мала конфесійне, а не літературне спрямування. Суто художню проблематику порушувала дискусія між оборонцем традиційної версифікації, канонічної християнської заангажованості Варлаамом Ясинським та Лазарем Барановичем, точніше його збіркою «Аполлонова лютня», яка була виповнена духом ірраціональної естетики бароко, загадковості та кончетизму. Не спромоглася розв'язати поставлених перед собою серйозних питань дискусія 1873—78, що точилася на сторінках львівського часопису

«Правда». Започаткована М. Драгомановим, вона швидко зазнала підміни понять, бо йшлося не про розвиток української літератури на іманентній основі, а про те, що вона, мовляв, є «дитина Росії XIX в.», як писав М. Драгоманов, що викликало справедливий протест серед українського письменства. Ця Л. д. виявилася безперспективною. Її помилки були повторені у 1925—28. Поставши з усвідомлення потреби підвищення мистецької майстерності, орієнтації на європейську класику та вивільнення від залежності з-під «московської диригентської палички» на теренах українського письменства, вона не змогла розкрити не тільки ці важливі для творчості аспекти, а й основну, порушену нею онтологічну проблему всенаціонального значення: бути чи не бути. Справа не лише в тому, що знову відбулася груба підміна понять, цього разу естетичних політичними, в експансивній більшовицькій редакції. Річ у тім, що М. Хвильовий та чимало інших учасників цієї дискусії намагалися розв'язати долю України на хибних засадах націонал-комунізму. Тому вона була приречена на поразку, дарма що «неокласики» намагалися дисциплінувати її хаотичні потоки, цілеспрямувати їх. Упродовж XIX ст. виникали і локальні Л. д., які стосувалися безпосередньо літературного життя, як-от: полеміка між прихильниками реалістичного мімезису, часто в народницькому розумінні, та модерністами на початку XX ст., зокрема між С. Єфремовим та Лесею Українкою, С. Єфремовим та Г. Хоткевичем, між газетою «Рада» та часописом «Українська хата» та ін. Привертає увагу і полеміка між «Молодою музою», М. Вороним та І. Франком, котрий поступово відходив від позитивістських настанов у мистецтві, але й не сприймав новітніх художніх концепцій, хоч сприяв збіркою «Зів'яле листя» чи студією «Із секретів поетичної творчості» їхньому утвердженню на теренах української літератури. Чимало Л. д., які висвітлювали часткові моменти літературного процесу (про романтизм у 20-ті XX ст. чи про призначення митця в еміграційному середовищі, що турбувало поетів «празької школи» та емігрантів періоду МУРу тощо), попри минущі вульгарно-соціологічні нашарування, привносили у творчий процес і конструктивні елементи, хоч деякі з них, як-от епатажні декларації панфутуристів чи надумана проблематика соціалістичного реалізму, попри всі домагання на дискусійність, так і лишилися безплідними.

**Літерату́рна кри́тика** *(грец. critica — судження)* — відносно самостійний вид творчої діяльності, спирається на практичний тип мислення задля поцінування художньої своєрідності нових літературних творів, їх естетичної вартості, виявлення провідних тенденцій літературного процесу. Зважаючи на здобутки теорії та історії літератури, обслуговуючи поточний літературний процес, Л. к. традиційно вважається складником літературознавства. Вона дає специфічне «знан-

ня літератури», відмінне від «знань про літературу», які виробляє літературознавство (теорія літератури, історія літератури). На відміну від звичайного читача критик «мову чуття перекладає на мову розуму», свої враження, смакові оцінки «підводить під якісь вищі принципи» (І. Франко), аргументуючи їх, і в такий спосіб розгортає власні враження в логічні судження, що претендують на статус загальнозначимості. Цьому сприяє те, що у структуру досвіду літературного критика входить система філософсько-естетичних, теоретичних та історико-літературних знань, які опосередковують дію його естетичного смаку, практичні навики аналізу, інтерпретації різних текстів. Крім того, критик-професіонал володіє необхідним арсеналом методів і методичних процедур осмислення літератури, системою літературно-критичних жанрів. Л. к. цілковито зорієнтована на потреби поточного літературного процесу, тому звертається переважно до творів своїх сучасників, а твори попередників, які є предметом насамперед історії літератури, розглядає крізь призму актуальних суспільних потреб. Л. к. — засіб регулювання і корекції літературного процесу, спілкування письменників з читачами. Основна суспільна функція Л. к. — регулятивна, яка підтримується і забезпечується як нормами і кодифікованими правилами, так і громадською думкою провідної освіченої верстви. Основні жанри Л. к.: рецензія, проблемна стаття, оглядова стаття, літературний портрет, есе, фейлетон, пародія, ювілейна промова, некролог, монографія, дискусійна стаття, лист-звернення до письменника, діалог тощо. Л. к. активно функціонує в органічному зв'язку з журналістикою, спеціальною пресою, тому її часто характеризують як різновид публіцистики, породженої рефлексією з приводу мистецтва.

**«Літерату́рна спа́дщина»** — неперіодичні видання Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН України. З'явилося 4 збірники (1956, 1962, 1963, 1967), присвячені творчості І. Франка, публікувалися його незавершені твори, переклади з різних літератур. «Л. с.» — підготовчий етап до 50-томного зібрання творів І. Франка. Відповідальні редактори — О. Білецький (перший, другий випуск), І. Басс (третій, четвертий випуск).

**Літерату́рна спі́лка «Черні́гів»** — громадське об'єднання, утворене групою літераторів м. Чернігова у серпні 1992. Ініціатором виступив М. Ткач, обраний головою спілки. Спілка — незалежна від офіційної, зареєстрована, має свій статут. Вона нараховує приблизно 25 членів. Провідну роль у її діяльності відіграють такі літератори, як В. Струтинський, М. Ткач, В. Савенок, В. Сапон, В. Шкварчук та ін. Мета спілки: пожвавлення літературного процесу на Чернігівщині шляхом проведення літературних вечорів, виступів тощо, видання і поширення художніх творів, публіцистичних та ін.

літературних праць місцевих авторів. Спілка заснувала і видає мистецький і громадсько-політичний журнал «Літературний Чернігів». Підготувала до друку і видала кілька художніх книжок, зокрема збірку поезій «Козачка» Надії Галковської, «Ожина з твоєї долоні» В. Струтинського, книгу оповідань «Дике поле» М. Ткача.

**«Літерату́рна Украі́на»** — щотижнева газета, орган правління СПУ. Заснована 1927 у Києві (в різні часи виходила у Харкові, Луганську, Уфі, Москві) як орган ВУСППу (до 1934). Мала назву «Літературна газета» (до 1962), друкувалася також під назвою «Література і мистецтво» (1941—45). Обов'язки головного редактора «Л. У.» виконували Б. Коваленко, І. Ле, П. Усенко, І. Кочерга, Л. Новиченко, А. Хижняк, Д. Цмокаленко, П. Загребельний, І. Зуб, В. Виноградський, А. Хорунжий, П. Перебийніс, Б. Рогоза, В. Плющ, нині — П. Перебийніс. На її сторінках з'являлася інформація про творчу діяльність письменства України, хроніка культурно-мистецького життя, друкувалися нові літературні твори, критичні статті та рецензії, велися дискусії тощо. В різні періоди «Л. У.» виконувала і невластиві для такої газети функції, зокрема була провідником інтересів компартії в мистецтві. Водночас особливо наприкінці 80-х, розгорнула активну діяльність за розбудову незалежної України, публікувала твори «розстріляного відродження» та української еміграції і діаспори.

**Літерату́рне хуторя́нство** — примітивне, провінційне розуміння завдань та специфіки літератури, відсторонення її від магістральних ліній світового письменства, втілення хворобливої меншовартості українства. Для нього властиве зловживання літературними штампами, версифікаторство, епігонство, протистояння оновлювальним віянням у мистецтві. Небезпідставно Леся Українка назвала такі безперспективні тенденції «дикою бурсаччиною». Л. х. заперечували власною творчою практикою представники «Молодої музи» та «Української хати», «празької школи» та «розстріляного відродження». Особливого загострення проблема Л. х. набула під час літературної дискусії 1925—28, коли М. Хвильовий повстав проти «червоної просвіти» як мімікрованого різновиду літературної провінційщини, т. зв. масовизму, підтримуваного більшовицькою владою. Особливого «розквіту» Л. х. набуло у сприятливих для псевдолітератури умовах соціалістичного реалізму, дискредитуючи справжні критерії достеменного мистецтва. Л. х. слід відрізняти від хуторської філософії П. Куліша («Листи з хутора», 1861), в якій обстоювалася потреба розвитку української культури та літератури на націоцентричній основі, співмірній європейським масштабам світосприймання, але без втрати ментальної ідентичності.

**Літерату́рний архі́в** *(грец. archaithos — стародавній)* — зібрання документів з історії літератури, що зберіга-

ються у спеціальних сховищах, музеях чи бібліотеках. Цим терміном називаються також відповідні установи, спеціально створені для збирання, зберігання та опрацювання матеріалів з історії літератури (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва м. Києва, відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, відділ рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського, відділ рукописів Харківської наукової бібліотеки ім. В. Короленка, відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, музей Української літератури в Києві, музей Т. Шевченка в Києві та ін.).

**Літерату́рний впли́в** — явище в літературному процесі, суть якого полягає в переході естетичної інформації від одного письменника (течії, напряму) до іншого; одна з форм літературної взаємодії, міжнаціональних літературних зв'язків. Л. в. — результат творчих контактів, які характеризуються різним ступенем активності літературних джерел і тих, що їх приймають. Безпосередні чи опосередковані зв'язки між письменниками зумовлюють *наявність у їхніх творах* спільних чи подібних елементів (мотивів, ідей, персонажів, прийомів, носіїв стилю). Одначе їх не можна трактувати як Л. в. *Подібність літературних явищ у різних письменників може бути типологічним сходженням, збігом, власне впливом або запозиченням.* «Л. в.» у точному розумінні цього поняття — це *свідома передача письменником-наставником свого досвіду* літературним початківцям або проникнення в чужу свідомість змістових елементів, формальних особливостей твору в процесі його естетичного сприймання іншим письменником, який мимоволі підпадає під вплив автора і використовує його досвід у власній творчості. В процесі літературного спілкування активними є обидва компоненти: той, що передає естетичний досвід, і той, що його приймає. Так відбувається художня рецепція. У науковій компаративістиці вивчається спочатку загальна суспільно-естетична ситуація, в якій здійснюється літературна взаємодія, і тільки докладне обстеження компонентів взаємодії, врахування ступеня розвитку національних літератур, специфіки творчості письменників, естетичних потреб і культурних спроможностей читацьких груп дає підставу констатувати наявність Л. в. чи свідомого наслідування, запозичення художньо досконалих зразків творчості. Перебільшення ролі Л. в. чи потрактування будь-якої подібності в творчості різних митців, національних літератур як Л. в. іронічно називають «впливологією». Зразки науково коректного використання терміна «Л. в.», застосування історико-порівняльного і типологічного методів, з допомогою яких встановлюються Л. в., знаходимо в «Історії української літератури» Д. Чижевського. Так, окреслюючи значення українського романтизму, він пише: «Вплив роман-

тики на пізнішу українську літературу значний: те, що романтика дала українській літературі найбільшого поета нового часу, значною мірою спричинилося до надзвичайної сталості романтичного впливу... Впливи романтики — почасти формальні, почасти тематичні». Без наукового дослідження Л. в. неможливо вивчати ні літературну спадкоємність, діалектику традицій і новаторства, ні оновлення традицій, руйнування стереотипів, ні тим паче художній прогрес.

**Літератýрний етикéт** *(франц. étiquette, від флам. steeken — вставляти)* — особливість поетики середньовічної літератури, вираз її нормативних настанов. Термін запропонований Д. Лихачовим для визначення уявлень середньовічного письменника про своє станове місцезнаходження в соціальній ієрархії та світобудові, що зумовлювали його етикет поведінки, етикет мовлення. Найчастіше Л. е. з'являвся на початку певного твору: *«Я, недостойний, дідом своїм Ярославом благословенним, славним, наречений у хрищенні Василієм...»* («Поучення» Володимира Мономаха), *«Благословен Господь Бог Ізраїлів, Бог Християнський!»* («Слово про закон і благодать» Іларіона Київського) або наприкінці: *«Ізмилуйся Боже, прошу, до Тебе волаю, / Я в Тобі надію тілько єдином маю. / Боже з високості, не даждь больш жалості / Мені, мізерному, в світі бездольному. / Навік Тя буду хвалити»* («Пісень о світі» Олександра Падальського). Л. е. визначав вибір певного стилю — піднесеного (панегірики) чи зниженого (низове бароко; знаменитий лист козаків до турецького султана). Термін «Л. е.» суголосний з поняттям «літературна топіка» (набір загальних місць), розробленим Е. Курціусом, проте наділений глибшим змістом, оскільки розкриває сутність церемоніальних нормативів середньовічного та постсередньовічного життя.

**Літератýрний жáнр** *(франц. genre — рід, вид)* — тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу, класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури. Категорією вищого порядку при тричленному поділі літератури є літературний рід (загальне) — епос, лірика, драма; категорією середнього порядку — літературний вид (особливе) — роман, повість, новела в епосі; категорією нижчого порядку (окреме) — різновид (жанр). З погляду на тип поетичної структури літературного твору (спосіб творення уявного світу, позиція літературного суб'єкта, наявність чи відсутність сюжету, рецепція) серед епічних творів найчастіше виділяють такі жанрові види: епопея, казка, байка, легенда, оповідання, повість, роман, новела, новелета, художні мемуари та ін.; серед ліричних: ліричний вірш, пісня, елегія, епіграма, епітафія та ін.; серед драматичних: трагедія, комедія, драма, водевіль, фарс та ін. У процесі історичного розвитку майже кожен жанровий вид варіював у різновиди, або жанри. Так, жанровими різновидами роману нині є роман біо-

графічний, автобіографічний, детективний, духовний, історичний, готичний, бульварний, крутійський, пригодницький, психологічний, науково-фантастичний, соціально-побутовий, *тенденційний, роман-епопея, роман-щоденник, роман-притча* та ін. Класифікацію підвидів проводять то за змістовою ознакою (історичний роман, духовний роман, роман жахів), то за композиційною чи версифікаційною особливістю твору (сонет, рондо), то за сукупністю *ознак і особливостей* (мадригал, хоку). Типологія жанрів була чітко визначена в класицизмі. Романтизм порушив класицистичну «чистоту» жанрів. У XIX ст. стало поширеним поєднання літературних родів у жанрі. Коли ж у жанровім виді виступають елементи двох чи трьох родів, говоримо про змішаний жанр (поема, балада — змішані ліро-епічні жанри). Іноді виділяють пограничні Л. ж., котрі містять у собі літературні елементи з науковим стилем викладу (літературу й публіцистику поєднують художній нарис, есе, фейлетон, репортаж). Л. ж. і жанрові системи — категорії історично змінні. В одну історичну епоху висуваються на передній план одні жанри, відсуваються на задній план або зовсім занепадають інші. Популярна в епоху класицизму ода в літературі XIX—XX ст. майже зовсім зникає. Просвітництво висунуло на перше місце міщанську драму, сатиричний жанр, які пізніше були витіснені романтичними жанрами — елегією, баладою, ліро-епічною поемою та ін. Першим підкреслив культурно-історичний характер *Л. ж. французький учений* Ф. Брюнетьєр (1849—1906) у книзі «Еволюція жанрів в історії літератури» (1890). Деякі літературознавці ототожнюють поняття «літературний вид» і «жанр», вживаючи ці слова як синоніми.

**Літерату́рний монта́ж** *(франц. montage — підбір, збирання)* — специфічний твір, часто збірник, складений із тематично об'єднаних уривків художнього (чи будь-якого іншого) тексту (текстів). Отже, внаслідок поєднання фрагментів літературних творів з іншими джерелами (мемуарні та автобіографічні записи, документальні свідчення, критичні відгуки тощо), витворюється характеристика певного митця та контексту його творчості. Л. м. захоплювались футуристи, зокрема російські «лефівці», які стверджували фактографічну природу мистецтва. Термін «Л. м.» запозичений з галузі кінематографа.

**Літерату́рний на́прям** — відносно монолітна і внутрішньо упорядкована сукупність літературних (ідейно-художніх) тенденцій, усталена в ряді визначних чи епохальних творів, що з'явилися приблизно в один і той же час. Л. н. є важливим чинником літературного періоду. В межах одного літературного періоду може виступати кілька літературних напрямів, наприклад, у Просвітництві — класицизм, рококо, сентименталізм. Назва домінантного напряму нерідко стає

назвою цілого літературного періоду, а його часові межі — межами періоду (бароко, романтизм, модернізм, авангардизм). Кожному Л. н. відповідає сукупність творів, які мають ряд спільних, характерних рис, що свідчить про їх належність до того чи іншого Л. н. Така належність впливає на історичну класифікацію жанрів (романтична балада, класична ода, трагедія, реалістичний роман тощо). Л. н. можна розглядати діахронно і синхронно: водночас він є сукупністю тенденцій, котрі мають свій історичний розвиток, свою еволюцію, і систематизованою сукупністю певних ієрархізованих тенденцій, що є явищем нижчого порядку відносно літературного періоду. У боротьбі й зміні літературних напрямів найбільш виразно проявляються закономірності літературного процесу. Змінність літературних напрямів є підставою для історико-літературної періодизації. Л. н. визначають такі важливі чинники: 1) світоглядний (ідейний і філософський) фундамент, який породжує певну концепцію дійсності, певний спосіб її пізнання, розуміння суспільно-історичних закономірностей, місце людини у суспільстві та Всесвіті. Сюди ж відносяться ідейні переконання, спрямовані на зміну наявних суспільних відносин, суспільні та моральні ідеали, згідно з якими оцінюється сучасність, а також погляди на роль і значення літературної творчості в житті суспільства, історичної епохи, людської культури загалом; 2) поетика як система більш-менш нормативних правил, котрі виросли на філософськім фундаменті того чи ін. Л. н. і безпосередньо пов'язані з літературною творчістю. Це — головний чинник Л. н. Власне поетика зосереджує в собі всі специфічні художні особливості Л. н. (на рівні стилю, композиції і т. ін.), визначає його літературну суть; 3) спільність мотивів, тем, ідей, образів, сюжетних схем, що переважають у певному Л. н., є характерними для нього. Цей чинник тісно пов'язаний із суспільно-культурними умовами існування Л. н., особливо з філософськими та естетичними ідеалами, що складають його фундамент. Скажімо, для класицизму було властиве переважання міфологічних мотивів, тем, сюжетів античності (П. Корнель, Ж. Расін), що відповідало культурно-історичним ідеалам епохи; саме на них письменники класицизму відтворювали моральні конфлікти (конфлікт почуття обов'язку, емоцій та морального наказу). Так, у межах кожного Л. н. існує своєрідний набір близьких або тих самих мотивів, типових образів і схем; 4) сукупність художніх засобів, регульованих поетикою Л. н. Це певні стильові, композиційні особливості, певні жанрові форми, що переважають у даному Л. н., які є характерними для творчості його представників. Якщо для класицизму було властиве чітке розмежування жанрів і жанрових форм, то романтизм активно впроваджував змішаний жанр. Національні різновиди Л. н. відповідають загальній, спільній моделі Л. н.

(європейської чи навіть світової літератури). Між національними різновидами Л. н. існує певний внутрішній зв'язок — у них проявляються закономірності світового літературного процесу. Стильові тенденції меншого масштабу, ніж Л. н., називаються течіями, струменями тощо.

**Літерату́рний пері́од**, або **Літерату́рна доба́ (епо́ха)**, — фрагмент історико-літературного процесу, окреслений певними вирішальними моментами в історії літератури (у зв'язку чи поза зв'язком з епохальними моментами історії краю), котрі виразно відрізняють його від попереднього і наступного (позитивістський, або реалістичний, Л. п. від модерністського тощо). «Л. п.» — вихідне поняття в історико-літературній періодизації. Характеризують Л. п. його ознаки: літературні напрями і передусім домінантний напрям того чи іншого Л. п. (назва такого напряму, як правило, стає назвою цілого Л. п.); певне суспільне й культурне призначення літератури; панування певної літературної традиції; більш-менш однорідні форми літературного життя, певний тип літературної публіки й певний вид літературної культури. Л. п. можна обмежити і хронологічними рамками. Як правило, вони визначаються умовно, бо домінантні напрями одного періоду зароджуються у попередньому і продовжують своє існування у слабовираженій формі в наступному, іноді відновлюються через кілька Л. п. (неоромантизм, «неокласика»). Значно легше встановити межі Л. п. у розвитку національних літератур. При визначенні хронологічних рамок Л. п. на базі розвитку світової літератури ступінь умовності зростає, приміром, епоха (період) літературного Відродження в Італії розпочалася на переломі XIII—XIV ст., у Польщі — на початку XVI ст., в Україні — у другій половині XVI — першій половині XVII ст. Іноді термін «Л. п.» не збігається зі значенням «літературна епоха», бо під літературною епохою може розумітися літературне явище вищого порядку, ніж Л. п., наприклад, давньоукраїнська доба, пов'язана з розвитком української народності, мови, культури в період з XIV до другої половини XVIII ст., включає в себе періоди Ренесансу, реформації, бароко, класицизму (див.: **Літературний напрям**).

**Літерату́рний портре́т** — жанр літературно-критичного нарису, в якому йдеться про життєвий і творчий шлях письменника. Класичні приклади Л. п. дав І. Франко («Осип-Юрій Федькович», «Леся Українка», «Еміль Золя, його життя і писання» тощо). З 1957 у видавництві «Дніпро» (Київ) регулярно з'являлися Л. п. у вигляді одноіменної серії («Павло Тичина» Л. Новиченка, «Іван Петрович Котляревський» П. Хропка, «Остап Вишня» І. Зуба, «Василь Симоненко» А. Ткаченка та ін.).

**«Літерату́рний Черні́гів»** — мистецький і громадсько-політичний журнал, заснований Літературною спілкою «Чер-

нігів» у листопаді 1992. Виходить двічі на рік (до листопада 1993 мав назву «Чернігів»). Головний редактор — М. Ткач. Має такі рубрики: «Література» (друкуються поетичні та прозові твори), «З архіву НКВС-КДБ», «Історія», «Літературознавство», «Українознавство», «Мистецтво», «Релігія», «Наше місто» та ін. Вийшло сім номерів. У них видрукувано до тридцяти оповідань, кілька десятків добірок поезій, в антології одного вірша представлено більше п'ятдесяти поетів Чернігівщини тощо. Вперше надруковано слова популярної в Україні пісні «Струменіє зоря...» (слова місцевої поетеси Надії Галковської), репресовані поезії Л. Тереховича, вірші М. Адаменка, М. Холодного, О. Самійленка. Цікаві пошуково-історичні матеріали, літературознавчі та публіцистичні статті («Забута спадщина» О. Добриці, «Що таке комуністи» В. Шкварчука, «Ілля Шраг та українська культура» Тамари Демченко та Валентини Онищенко, «"Одіссея" Ігоря Качуровського» О. Астаф'єва тощо). Друкувалися Галина Гордасевич, Р. Іваничук, М. Адаменко, Д. Іванов та ін.

**«Літерату́рний я́рмарок»** — щомісячний гумористично-сатиричний журнал-альманах, який виходив у Харкові 1928—29 (13 книг). Припинив існування внаслідок компартійної критики. «Л. я.» тільки формально декларував себе «позагруповим», насправді ж навколо нього гуртувалися колишні учасники ВАПЛІТЕ, ліквідованої 1928: О. Досвітній, М. Куліш, Ю. Шпол (Михайло Яловий), М. Хвильовий, Ю. Яновський, П. Панч, М. Бажан, Д. Фальківський, Арк. Любченко, В. Мисик, К. Поліщук, О. Влизько, Т. Масенко, Г. Косинка, П. Лісовий, П. Капельгородський, В. Гжицький, В. Сосюра, Г. Епік, Г. Коцюба, І. Дніпровський та ін. За необароковою бутафорно-каламбурною оболонкою, тонкою іронією крилося тверезо-критичне бачення розвитку подій наприкінці 20-х XX ст. Тому використовувалися форми з елементами давньої української інтермедії, у яких закладалися головні ідеї кожного номера, тому — такі виразні ремінісценції українського вертепу. Традиція представлялася у складному сплаві з модерною технікою в оформленні журналу. У «Л. я.» друкувалися такі гострі сатири, як «Іван Іванович» та «Ревізор» М. Хвильового, п'єси «Мина Мазайло» та «Народний Малахій» М. Куліша, «Вертеп» Арк. Любченка, уривки з поеми «Мазепа» В. Сосюри, роман «Чорне озеро» В. Гжицького, прозові твори І. Сенченка, В. Мисика, пізніше звинувачені у «буржуазному націоналізмі». У публіцистичних матеріалах «Л. я.» нерідко використовував форму містифікованого «листа» чи «спогаду». Наприклад: «В своїй хаті — чужа правда і сила, і воля» П. Капельгородського; «Лист Ол. Досвітнього до М. Куліша» (з багатьма дошкульними міркуваннями, скажімо, про масове «творення академіків», про «марксівське кри-

тичне "євангеліє"». Форма «листа» до окремої особи чи до «Літярмаркому» практикувалася майже в кожному номері. Після закриття «Л. я.» письменницьке ядро цього видання створило групу та журнал «Пролітфронт».

**Літерату́рні і́гри** — 1) художня творчість — це гра мистецькими засобами за законами мистецтва, рівновелика будь-якій соціальній грі (політичній, виховній, спортивній тощо), однак відмінна за змістом — тут панують естетичні критерії; 2) Л. і. вживаються як узагальнена назва певних жанрів, які стимулюють інтелектуальну активність та розвивають естетичний смак: анаграма, буриме, головоломка, кросворд, криптограма, метаграма, ребус, фігурний вірш і т. п. В Україні вони запроваджувалися в добу бароко, засвідчуючи високу художню культуру, зрослий попит на серйозні, ускладнені інтелектуально-естетичні форми літературної творчості, невичерпні її можливості. До Л. і. існує інтерес і в сучасній поезії (М. Мірошниченко, М. Сорока, А. Мойсієнко, Ярс Балан та ін.).

**Літерату́рні маніфе́сти** *(лат. manifestus — очевидний, відкритий)* — публічне проголошення одним або групою письменників своїх естетичних засад, платформ, завдань і намірів. Термін запроваджено у XIX ст., вживається в різних народів з неоднаковою частотою. Йому відповідають: декларація, програма, універсал. Близькими до нього за змістом і функціями є трактат, вступна стаття, передмова, звертання до читачів, публіковані в перших числах часописів або в збірниках творів групи митців, оскільки в таких матеріалах проголошуються, пояснюються нові для більшості освічених людей погляди та естетичні принципи. Трактати відрізняються від Л. м. перевагою дослідницьких елементів, розгорнутих літературно-естетичних суджень, теоретичних узагальнень. У Л. м. рідко узагальнюється художня практика, здебільшого негативно поціновуються традиційні літературні напрями, стильові течії і прокламуються нові завдання літератури, особливості художнього письма, інколи з орієнтацією на певні мистецькі явища в інших літературах або на творчість оригінального письменника, який проголошується лідером групи або школи, засновником нового літературного напряму. Л. м. є породженням літературного життя, ідейно-естетичної полеміки, діалоговості художньої культури взагалі, тому вони є одним із джерел історії літературної критики, історії літератури, естетичної думки. В Україні ще до появи терміна «Л. м.» його функції виконували такі твори, як «Супліка до пана іздателя» Г. Квітки-Основ'яненка (1834), «Про нашу словесність. Переднє слово до громади» П. Куліша (1859), його ж «Зазивний лист до української інтелігенції» (1882), «Сьогочасне літературне прямування» І. Нечуя-Левицького (1876), «Література, її завдання і найважніші ціхи» І. Франка (1878) та ін. Власне, Л. м. з'являються з організаційним

оформленням письменницьких груп із своєю пресою. Приміром, всі ознаки Л. м. мала стаття «Молода муза» О. Луцького (газета «Діло» за 18 листопада 1907), в якій автор виступав від імені гурту молодих письменників. Вона починалася загальною характеристикою тодішньої ситуації суспільного життя, типу людини, панівних літературних напрямів і реагування на них молодої генерації літераторів. Автор наприкінці статті називав прізвища «молодомузівців», їх збірки, які мали свідчити, що ті митці «солідарні в розумінні артистичної творчості». Статтю О. Луцького І. Франко справедливо назвав «Маніфестом “Молодої музи”», при цьому не погоджувався з її основними тезами, що суперечили близькій йому естетиці позитивізму. На початку XX ст. у часи існування великої кількості літературних об'єднань і груп, за умов національного відродження з'явилося чимало Л. м., які декларували не випробувані ще творчістю завдання, принципи і навіть стильові вподобання. Ці документи протистояли і протиставлялися один одному, їх автори вступали відверто в діалогічно-полемічні стосунки, генерували нові ідеї, стимулюючи розвиток естетичної думки. Програмові документи об'єднань називалися по-різному: «Маніфест “Гроно”», «Наш універсал. До робітництва і митців українських», «Платформа ідеологічна й художня спілки селянських письменників “Плуг”», «Без маніфесту», «Заклик групи митців “Авангард”» тощо. На жаль, літературно-естетична дискусія груп, маніфестів була переключена більшовиками в політично-організаційне річище і невдовзі припинена. Єдиним маніфестом соціалістичного реалізму стала стаття «Партійна організація і партійна література» В. Леніна та статут Спілки письменників СРСР.

**Літерату́рно-артисти́чне товари́ство** — об'єднання київських митців (письменників, музик, малярів), осередок художнього життя України на межі XIX—XX ст. Його представники (М. Лисенко, М. Старицький, І. Нечуй-Левицький, Марія Заньковецька, М. Мурашко, Леся Українка, Людмила Старицька-Черняхівська, М. Соловцов, М. Садовський, А. Купрін та ін.), пропагуючи кращі зразки мистецтва (влаштовували виставки, концерти, літературно-музичні вечори, творчі конкурси тощо), створювали художнє мікросередовище, де цінувався талант, де панували високі естетичні критерії. Л.-а. т., хоч було заборонене царською владою (1905), ще тривалий час не втрачало свого потенціалу, про що свідчить підготовлений ним альманах «Терновий вінок» (1908). У надрах товариства сформувалася літературна організація «Плеяда», закладалися основи митця нового типу естетичної свідомості, засвідченого українським письменством початку XX ст.

**«Літерату́рно-крити́чний альмана́х»** — видання київського угруповання символістів «Біла студія» (1918) за редакцією Я. Савченка. Попри те що в альманасі друкувалися твори

представників українського символізму (Д. Загул, О. Слісаренко, Я. Савченко, П. Савченко та ін.), його сторінки надавалися і поетові синтетичного мислення П. Тичині (цикл «Енгармонійне»), і футуристові М. Семенку («Вінок тремтячий» тощо), і театральному експериментатору Лесю Курбасу (програмовий «Театральний лист»). «Л.-к. а.» — свідчення другого етапу символістського руху в українській літературі з дещо відмінними стильовими акцентами, ніж у попередників («Українська хата» М. Вороного і т. ін.), що відобразилося у різкому критичному виступі Я. Савченка проти Г. Чупринки («Творчість Чупринки»). Водночас поети пізнього символізму продовжували розвивати естетичні засади українського модернізму (Д. Загул та ін.).

**Літерату́рно-крити́чний о́гляд** — літературно-критична стаття, у якій оглядово характеризується й оцінюється низка літературних явищ, об'єднаних за певним принципом. Найчастіше в Л.-к. о. підсумовується розвиток літератури за певний період («З останніх десятиліть XIX віку» І. Франка); аналізуються твори певного жанру за окремий відрізок часу («Наша поезія в 1901 році» І. Франка) або матеріали, вміщені у часописі. Оглядові статті мають характерну структуру, свої закономірності організації матеріалу. Час у них виступає визначальною і першорядною категорією. Розрізняють Л.-к. о. тематичні (у яких насамперед розкривається і аналізується змістове навантаження), жанрові (розглядається і характеризується стан розвитку жанру за конкретний період часу), персонажні (будується як характеристика головних (центральних) героїв одного чи ряду художніх творів), проблемно-тематичні (основна увага зосереджена на постановці чи розв'язанні однієї або кількох проблем у художньому творі).

**«Літерату́рно-науко́вий ві́сник»** — щомісячний літературно-художній і науковий журнал, найавторитетніше всеукраїнське періодичне видання європейського типу, що відіграло винятково важливу роль у розвитку національного письменства, естетичної думки, мистецтва загалом, в об'єднанні розділених кордонами письменницьких сил, в утвердженні національно-патріотичних ідеалів, піднесенні української літератури на європейський рівень. Виник 1898 на базі двотижневика «Зоря» і щомісячника «Житє і слово» за ініціативою М. Грушевського як видання Наукового товариства імені Т. Шевченка, з 1905 — «Українсько-руської видавничої спілки». До складу редколегії першого, львівського, періоду існування «Л.-н. в.» входили, крім М. Грушевського (головний редактор), І. Франко, О. Маковей, О. Борковський (згодом замість двох останніх до редакції було введено В. Гнатюка). Фактично основну роль у формуванні видання, виробленні та реалізації його програми, у згуртуванні автури,

в редагуванні матеріалів журналу львівського періоду відіграв І. Франко. Йому належать численні художні твори (вірші з циклу «З днів журби», поема «Лісова ідилія», повісті «Boa constrictor», «Перехресні стежки» та ін.), літературно-критичні статті про Т. Шевченка, Марка Вовчка, Ю. Федьковича, О. Кониського, Лесю Українку, М. Старицького, В. Самійленка, П. Грабовського тощо, цикл публікацій під заголовком «З чужих літератур», наукові дослідження «Із секретів поетичної творчості», «З останніх десятиліть XIX ст.», публіцистичні виступи на злобу дня («Подуви весни в Росії, «Дещо про нашу пресу», «До історії соціалістичного руху» та ін.), десятки рецензій на нові твори українських письменників, багато перекладів творів П. Верлена, А. Доде, Е. Золя, Д. Лілієнкрона, Г. Д'Аннунціо, Ж. Мореаса, В. Гюго та ін. Зі своїми творами у виданні виступали ін. члени редколегії: М. Грушевський, О. Маковей, В. Гнатюк. «Л.-н. в.» об'єднав письменників обох частин України — як старшого (Ганна Барвінок, О. Кониський, Д. Мордовець, І. Нечуй-Левицький), так і молодших поколінь (Леся Українка, М. Вороний, Б. Грінченко, Людмила Старицька-Черняхівська, Катря Гриневичева, Б. Лепкий, В. Стефаник, М. Яцків, Г. Хоткевич, Ольга Кобилянська та ін.), друкував твори письменників, які представляли різні літературні напрями (реалізм, модернізм, символізм тощо), але виступав проти занепадницьких течій, теорій безідейності мистецтва, обстоюючи національно-громадянське покликання літератури. У цей період існування журналові довелося поборювати чималі труднощі, зважати на цензурні умови, які існували в Росії, куди спочатку він доходив. Принципи, що їх утверджував журнал у львівський період існування (1898—1906), були розвинуті, певною мірою модифіковані відповідно до нових обставин у Києві (1907—14), що було можливим внаслідок послаблення цензурних переслідувань українського художнього слова. У Києві до редколегії «Л.-н. в.» увійшли Олександр Олесь, Людмила Старицька-Черняхівська (1912—14, редактор), В. Леонтович та ін. Основне місце посіли твори письменників Наддніпрянської України (М. Коцюбинський, В. Винниченко, Олександр Олесь, М. Вороний, Христя Алчевська, Г. Чупринка, В. Липинський, Наталя Романович-Ткаченко, Валерія О'Коннор-Вілінська та ін.). Тут свої перші твори надрукували П. Тичина, М. Рильський. Головний тягар редакційної праці в київський період «Л.-н. в.» ліг на плечі М. Грушевського, який опублікував на його сторінках десятки художніх творів, наукових та публіцистичних праць, рецензій. Паралельно з київською редакцією існувала і львівська, яку очолив М. Євшан (М. Федюшка): аркуші номерів «Л.-н. в.» пересилалися до Львова, тут розмножувалися і розсилалися передплатникам. На початку Першої світової

війни власті Росії заборонили вихід «Л.-н. в.» (разом з іншими українськими газетами і журналами) як небезпечного для монархії видання. Після повалення царату «Л.-н. в.» знову відродився (1917—19) за редакцією О. Грушевського, існував як одне з видань Української Народної Республіки, пропагував ідеї незалежності молодої держави, сприяв розвитку її культури. У цей час, крім згаданих вище письменників, у ньому виступали Я. Савченко, М. Івченко, В. Дорошенко, публіцисти М. Лозинський, Л. Цегельський та ін. У повоєнний львівський період (1922—39) об'єднав навколо себе письменників, публіцистів, істориків літератури і мистецтва, які в умовах поразки національної революції намагалися стимулювати літературно-художній і науковий процес, виступали проти утисків різних форм національного життя народу. У редакційний комітет, крім В. Гнатюка, увійшли В. Дорошенко, Є. Коновалець, І. Раковський, М. Галущинський, Ю. Павликовський. Очолив його публіцист і літературний критик Д. Донцов. Він поставив завдання зробити «Л. н. в.» не тільки художнім, а й злободенним публіцистично-політичним органом, згуртувати навколо нього патріотичні сили, різні мистецькі течії і напрями, здатні накреслити шляхи боротьби за втрачену незалежність. Крім авторів, які брали участь у попередньому періоді діяльності видання (В. Гнатюк, О. Маковей, П. Карманський, О. Луцький та ін.), виступила когорта митців, творчість яких припадає на 20—30-ті XX ст.: О. Бабій, Наталя Лівицька-Холодна, Є. Маланюк, О. Ольжич, Ю. Липа, Б. Кравців, О. Стефанович, Б.-І. Антонич та ін. Журнал культивував новелістику, літературну критику, публіцистику, мемуаристику. Серед найпримітніших — новели «Марія», «Сини» В. Стефаника, «Перші стріли», «Село потерпає», «Село вигибає» Марка Черемшини, реквієм «Смерть повстанців» В. Самійленка, вірші «Жий і вір», поезія в прозі «Мій рідний краю» Б. Лепкого, праці «Ольга Кобилянська» О. Грицая, «Борці за красу і волю» В. Дорошенка, спогад «Дмитро Маркович» Софії Русової та ін. У галузі публіцистики особливо виділявся Д. Донцов, статті якого в яскравій, емоційній формі, на багатому документальному матеріалі висвітлювали найрізноманітніші події з життя як Західної України, так і Наддніпрянщини. Наприкінці 1932 замість «Л.-н. в.» почав виходити «Вісник», редагований Д. Донцовим. Будучи, як зазначено у підзаголовку, «місячником літератури, мистецтва, науки і громадського життя», приділяв менше уваги художній творчості. До його надбань цього періоду належать твори Є. Маланюка («Символ»), Олени Теліги («Напередодні»), Юрія Клена («Січневий Діоніс», «Енгармонійність»), О. Стефановича (вірші із збірки «Кінецьсвітнє»), О. Ольжича («Пророк», «Лукреція»), літературно-критичні

публікації Луки Граничка («В. Стефаник у літературній критиці»), Дарії Віконської та ін. 1938 помістив листи В. Стефаника до О. Гаморак. Друкувалися твори відомих зарубіжних письменників: «Вісник» подав у перекладі українською мовою вірші, новели, оповідання, літературно-критичні праці Г. Радкліфа, Ж.-Ж. Флері, А. Беверлі та ін. Одночасно із часописом виходив «Квартальник "Вісника"», в якому побачили світ праці Д. Донцова, М. Антоновича, Л. Мосендза, Д. Варнака та ін. Під егідою «Вісника» з 1934 виходила «Книгозбірня» — серія публіцистичних праць. Два випуски «Л.-н. в.», видані 1948—49 за редакцією Я. Шульги в Регенсбурзі, в Німеччині, містять цінний художній та історико-літературний матеріал, зокрема дослідження В. Дорошенка про історію цього видання від 1898 до 1930. Подавав і матеріали з бібліографії, інформацію про хроніку, поточні події. 1994 стараннями С. Пінчука вийшов у Києві новий журнал під назвою «Л.-н. в.» з наміром продовжити традиції видання.

**Літератýрно-худóжній óбраз** — 1) естетична категорія, що характеризує особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; сформований фантазією письменника світ, тією чи іншою мірою співвідносний зі світом реальним на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та ін. явищ. Міметичне розуміння категорії Л.-х. о. (коли уявний світ визнається за більш чи менш докладне відтворення дійсності у художній формі) розробив ще Арістотель: «Мистецтво є наслідуванням і художнім відтворенням не лише того, що є, і того, що було, але в однаковій мірі й того, що може бути з вірогідністю або ж з необхідністю» («Поетика»). У сучасному літературознавстві знаходимо широкий діапазон міметичного трактування Л.-х. о.: від розуміння Л.-х. о. як відображення емпіричного світу до художньої трансформації лише якоїсь сторони, окремої реалії чи фрагмента дійсності, що існує поза літературним твором. Перша актуальна для реалізму, натуралізму, друга — для модернізму і особливо — для постмодернізму; 2) будь-яке явище уявного світу, котре завдяки творчій художній діяльності письменника сприймається читачем як щось цілісне, завершене, зриме (образ Чіпки, образ стихійної бунтарської сили в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного; образ народу, образ землі у творах «Волинь» і «Марія» У. Самчука); 3) семантична (значеннєва) трансформація слів у художньому тексті, коли об'єктивному мовному значенню слова (слів) надається специфічне художнє значення, відбувається «семантичне зрушення», що дає змогу по-новому, з несподіваного боку розглянути предмет чи явище. Це розуміння Л.-х. о. поширюється на тропи. Специфіка Л.-х. о. зумовлена природою літератури як виду мистецтва. Оскільки матеріалом літе-

ратурного твору є не речова субстанція (бронза, мармур, фарби і т. п.), а система знаків, мова, то Л.-х. о. не має такої наочності, як, наприклад, образ у малярстві. Л.-х. о. складається з багатьох різнопланових елементів, природний наочний зв'язок між якими опосередкований. Вони взаємопроникають, переходять один в одного, змінюють звичне, усталене значення слова. *Єдиної класифікації Л.-х. о. немає.* За предметним принципом можна визначити ряд образних шарів, які накладаються один на одного: образи-деталі (від найдрібнішої художньої деталі до таких розгорнених описів, як пейзаж, портрет, інтер'єр і т. п.), що є статичними, фрагментарними; динамічні образи-персонажі (образи подій і вчинків, думок, настроїв і переживань, що мають місце у просторі і часі, сукупний, збірний образ, в якому зосереджується увага на тому, що гуртує людей в одне ціле); образ — уявний світ літературного твору, світ, витворений автором, який включає ще ширший образ — образ світу; найглобальніший образ, що виходить за своєю предметністю за рамки твору й завершує художню світобудову. За своїм смисловим значенням Л.-х. о. розмежовуються на індивідуальні, типові, образи-мотиви, архетипи. Індивідуальні свідчать про самобутність автора, оригінальність і неповторність. Типові втілюють загальнолюдські риси, характерні особливості культурно-історичної епохи (образ Дон Кіхота, Ромео, Прометея). Мотив — це образ, який повторюється в декількох творах одного або багатьох авторів чи навіть цілого художнього напряму (мотив осінньої туги в ліриці Б. Лепкого). Архетип — найстійкіші моделі людської уяви (архетип індивідуального бунту в поезії В. Пачовського). Див.: **Архетип**.

**Літературознáвство** — комплекс наукових дисциплін про сутність та функціонування в суспільстві художньої літератури; система наукового знання про мистецтво слова. Традиційно виділяють основні і допоміжні літературознавчі дисципліни. До перших зараховують теорію, історію літератури та літературну критику. Допоміжними вважають бібліографію, текстологію та літературознавчу історіографію. Логіко-гносеологічний аналіз Л. ставить і розв'язує питання про його науковий статус, про характер *науковості Л.*, тобто про місце і співвідношення в літературознавчих працях об'єктивного і суб'єктивного моментів, констатації, опису цих елементів та їх оцінки. Наявна істотна відмінність у характері знань (інформації), які дають літературознавчі дисципліни, відображується у поширеному словосполученні, практикованому багатьма журналами для позначення одного з своїх розділів — «Літературознавство і критика». У такому разі до Л. відносять тільки історію літератури і теорію літератури. Літературна критика трактується як окремий вид творчої

діяльності, в якій переважає оцінний (значною мірою суб'єктивний) момент. Однак і при такому досить умовному розмежуванні не заперечується органічний взаємозв'язок усіх літературознавчих дисциплін. Так, літературний критик для коректної і переконливої оцінки нового твору мусить знати історію літератури і володіти основними сучасними теоретико-літературознавчими знаннями. Історик літератури, в свою чергу, спирається на літературно-критичні оцінки і теоретичні праці, що з'явилися в часи, коли були написані аналізовані ним твори, виходячи з сучасних йому літературознавчих концепцій та естетичних потреб. Це ж стосується і теорії літератури, яка не тільки узагальнює здобутки історії літератури і літературної критики, а й конструює свої системи, враховуючи нові філософсько-естетичні ідеї. Текстологія та літературознавча історіографія також потребують відповідної теоретико-методологічної бази, не можуть бути суто описовими, емпіричними науками. Найбільщ безсторонньою видається, на перший погляд, бібліографія. Однак й нею успішно і продуктивно займається людина широких гуманітарних зацікавлень. Л. — молода наука, воно виділилось у відносно окрему галузь знання наприкінці XVIII — на початку XIX ст. і видозмінюється з процесом поглибленої диференціації та інтеграції науки (див.: **Інтеграція наук при вивченні літератури; Історія літератури; Компаративістика; Літературна критика; Літературознавча методологія; Семіотика; Теорія літератури**).

**Літературозна́вча історіогра́фія** — допоміжна літературознавча дисципліна, яка описує, систематизує, аналізує й оцінює літературознавчі праці. Від бібліографії відрізняється своєрідним критицизмом, оскільки покликана дати уявлення про зміст і характер, жанр літературознавчих праць, визначити їх вартість стосовно піднятих у них проблем, аналізованих творів, з урахуванням рівня науки часу, коли ті праці з'явилися, і часу, коли створюється нова історіографічна праця. Л. і. залежить від філософсько-естетичних поглядів автора, рівня літературознавства відповідного часу і суспільних умов, які забезпечують свободу наукової творчості або через цензуру чи інші адміністративно-політичні канали справляють тиск на літературознавця-історіографа. Така залежність чітко увиразнюється, коли зіставити оглядові праці про українське літературознавство, створені О. Білецьким в Україні, В. Петровим і Б. Кравцівим в еміграції.

**Літературозна́вча методоло́гія** *(грец. methodos — шлях дослідження і logos — слово, вчення)* — система методів, які використовуються в науці про літературу; теоретичне осмислення суті цих методів, їх евристичних можливостей, умов ефективного використання. Л. м. тісно пов'язана з теорією літератури, історично змінюваним розумінням природи і специ-

фіки художньої літератури. Перефразовуючи відому тезу Г.-В.-Ф. Гегеля, що метод — це теорія, повернута до практики, можна твердити, що літературознавчі методи — це теоретико-літературні знання, на які спирається дослідник літератури в процесі її вивчення. Якщо будь-який метод у сфері духовної культури — це аналог попередньо узагальнених і теоретично осмислених явищ, то стає зрозумілим, що літературознавча методологія залежить від адекватного і повного пізнання літературного процесу в усьому його розмаїтті, а тому вона не може бути застиглою, аби за її допомогою вичерпно і задовільно пояснити нові неповторні художні цінності. У зв'язку з цим кожна літературознавча школа, яка опирається на літературу свого часу і відповідні її суті засади, швидко виявляє власну обмеженість (її випереджує художня практика) і дає поштовх народженню нових методологічних підходів. З погляду історичної змінності літературного процесу виділяють такі літературознавчі школи: філологічну, біографічну, історико-порівняльну, культурно-історичну, психологічну, психоаналітичну, феноменологічну, соціологічну, структуральну, постструктуралістську та ін. Кожна з них свого часу домінувала, вбирала в себе щось від попередньої чи повністю заперечувала її, прагнучи пояснити насамперед сучасні їй нові літературні явища або глибше збагнути специфіку творів попередніх епох чи ті елементи їх структури, які залишалися поза межами ін. шкіл з їх методами (психоаналіз, формалізм, структуралізм). Методологічний плюралізм (на противагу марксистському методологічному монізмові) динамізував науку про літературу, стимулював появу нових теоретичних концепцій, які не завжди ставали ефективною методологією. Натомість марксистське літературознавство костеніло у своєму «традиціоналізмі». Складалася затяжна ізоляція, зокрема українського літературознавства, від різноманіття теоретичних шкіл. І. Фізер з цього приводу в 1990 слушно зауважив: «Щоб мислити по-сучасному, треба бути знайомим з тими поняттями, категоріями, концептуальними засобами [...], які властиві сучасній науці [...]. Кінець науки починається тоді, коли одну понятійну систему проголошується універсальною в часі і просторі. Тоді вона стає міфом, догмою чи псевдорелігією і як така, у кращому випадку, веде до цензури, а в гіршому — до інквізиції [...]». Теорія відіграє методологічну роль, коли стає адекватним інструментарієм і наполягає на прямих та опосередкованих кореляціях між концепціями і сприйняттям літератури, вважає свої логічно сформульовані та інтуїтивно осягнуті положення засобами в оцінці, аналізі, осмисленні, декодуванні та систематизації досліджуваних явищ.

**Літературознáвче джерелознáвство** — допоміжна літературознавча дисципліна, яка визначає методологічні прийоми збирання, класифікації, вивчення та використання ру-

кописних та друкованих матеріалів для дослідження певного літературного явища, процесу чи творчості окремого автора, з'ясовує походження та вірогідність кожного джерела наукової студії. Л. д. має тісний зв'язок із палеографією, історіографією, лексикографією, історичною граматикою і т. п. Предметом Л. д. можуть бути не лише художні твори, а й записники, щоденникові записи, листи, довідники тощо.

**Літóпис** — пам'ятка історичної прози Київської Русі та козацької доби. Розповідь часто починалася словами «В літо...» — звідси назва жанру. Л. мали такі різновиди: щорічна хроніка та власне літописні оповідання, що мають відповідну літературну обробку. Л. — інтеграційний жанр, що поєднує в собі і легенду, і вояцьку повість, і житіє святого, і розмаїті документи тощо. Нові Л. складалися у вигляді зведень, іноді компіляцій попередніх аналогічних текстів, супроводжувалися певними скороченнями чи доповненнями залежно від історичної концепції, політичних настанов або особистих смаків кожного автора. Перші записи історичних подій Київської Русі збереглися від X ст. Як жанр Л. поширилися у добу Ярослава Мудрого (1019—54) з метою обґрунтування появи християнства у тогочасній Київській державі. Наступний період Л. пов'язаний із діяльністю Никона, ченця Києво-Печерської лаври, що припадає на 60—70-ті IX ст. Форма щорічних статей, запроваджена в ті часи, різнить києворуський Л. від візантійських хронік, обмежуваних періодами володарювання певних імператорів. Приблизно 1095 постає «Початковий звід», збережений у Новгородській редакції, покладений в основу неперевершеної «Повісті минулих літ» (прибл. 1113), в якій давньоукраїнська (власне києворуська) історія поєднувалась із всесвітньою. За цими зразками складалися Київський та Галицько-Волинський Л. В сукупності вони називаються «Літописом руським» — велетенською епопеєю про події часів Київської Русі у світовому контексті до кінця XIII ст., перекладеною за Іпатським списком Л. Махновцем (К., 1989). Л. велися також у Галичі, Чернігові, Володимирі Волинському, Острозі та ін. містах, пізніше з'явилися козацькі літописи, в яких підкреслювалася спадкоємність українства з давніх часів. На теренах Московської Русі також з'являлися Л., що привласнювали собі києворуську минувшину, служили обґрунтуванню міфу «третього Риму», тобто Москви («Хронограф русский», «Лицевий звід» у 70-ти т. та ін.).

**Літóпис життя́ і твóрчості письмéнника** — науково-джерелознавчий жанр біографічного літературознавства, який описує в хронологічному порядку на основі документальних свідчень факти життя і діяльності письменника від народження до смерті, особливої уваги надаючи тим, які так чи інакше позначилися на творчості. В українському літера-

турознавстві створено в цьому жанрі дослідження про Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Франка, Лесю Українку, М. Коцюбинського, В. Стефаника, І. Тобілевича, О. Довженка та ін.

**«Літóпис “Червóної калúни”»** — історико-літературний щомісячник, що виходив у Львові (1929—39) за редакцією Л. Лепкого та В. Сафронова-Левицького, заснований колишніми вояками Українських січових стрільців й Української Галицької армії. Крім матеріалів мемуарного та бібліографічного характеру з національної історії, тут з'явилися поезії Олександра Олеся, Б. Лепкого, Р. Купчинського, О. Бабія, С. Городницького та ін., оповідання «Легенда про народження Палія» М. Матіїва-Мельника, повість «Холодний яр» Ю. Горліса-Горського, історичні студії І. Крип'якевича, А. Лотоцького та ін. «Л. “Ч. к.”» постійно забезпечувався репродукціями картин українських малярів (М. Самокиш, О. Курилас та ін.). З 1991 у Львові під такою ж назвою виходить історико-краєзнавчий журнал, в якому представлені і художні твори (Олександр Олесь, Є. Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна, Олена Теліга, О. Бабій, Г. Смольський та ін.).

**Літóписи крайовí** — жанрові різновиди літописання, історичні літературні пам'ятки, в яких ширше відтворені різноманітні події конкретної місцевості в їх органічній єдності із загальноукраїнськими, а через них — із міжнародними. Л. к. як політично-культурний чинник формування української нації поширюються у XV ст., особливого розквіту набувають в XVII—XVIII ст., продовжуючи традиції доби України-Руси (Чернігівський, Переяславський, Галицько-Волинський). За походженням належать до двох груп: світські та монастирсько-церковні, хоч за тематично-ідейним спрямуванням, художніми ознаками мають багато спільного, бо автори переважно відштовхувалися від осмислення міри внеску свого суспільного стану, монастиря чи церкви в історично-просвітницький процес у краї, в Україні. За обсягом матеріалу Л. к. поділяються на стислі та поширені. У стислих —розповідь велася переважно про події, свідком чи учасником яких був автор (автори), в поширених — детальніше описувалися історичні події, факти, вчинки історичних постатей, наводилися документи (грамоти, заповіти, листи, списки, ціни на збіжжя), цитати з попередніх хронік, літописів, творів письменників, богословів, легенди, перекази, пов'язані з конкретним княжим, шляхетським, владчим, гетьмансько-полковничим, дідичним родами, монастирем або церквою тощо. Автори монастирських і церковних літописів надавали достатньо уваги світським, а світські — церковним справам. У пам'ятках Л. к. одностайно осуджувалася жорстокість татар і турків, політична непевність молдавських і волоських господарів, деспо-

тизм московських царів і їх воєвод в Україні, анархізм польської шляхти та ін. Найбільше матеріалу у Л. к. присвячено національним проблемам, описаним через зображення дій і справ козацтва, котре поціновувалося головною оборонною та державобудівною силою в Україні. Центральними постатями виступали гетьмани П. Конашевич-Сагайдачний, В. Хмельницький, І. Виговський, П. Дорошенко, І. Мазепа, І. Сірко, С. Палій. Запорозьке козацтво зображувалося неоднозначно, залежно від авторських симпатій: упередженість до нього притаманна прихильникам та ідеологам реєстрового козацтва, загальнопольської чи московської орієнтації. Замовчувався опришківський рух, селянські повстання. Загострювалася увага до конфедератів, куруців, шляхетських рокошів, антимусульманських виступів. Л. к. створювалися книжною та усно-розмовною українською, польською, латинською, російською мовами. У них яскраво простежувалася еволюція жанру літопису від історико-літературного джерела до літературного. За визначенням М. Грушевського, В. Іконникова, М. Горбаня, І. Крип'якевича, Наталії Полонської-Василенко, М. Марченка, І. Панькевича та ін., до Л. к. відносяться такі жанри історико-літературних творів локального спрямування: локально окреслені літописи, хроніки, хронічки, діаріуші, мемуари, родинно-авторські щоденники, літописні нотатки, листи, покрайні записи на книжках літописного характеру, белетризовані історії, спогади про походи, битви, побутові нариси. Їх історія не вичерпувалася XVIII ст., а сягала до першої половини XX ст. До національних пам'яток відносимо також твори, що відображали особливості українського життя (деякі безпосередньо створені в Україні) білоруськими, молдовськими, польськими, вірменськими авторами, і є спільним надбанням наших культур (Кам'янецька хроніка вірменських братів Акопа та Аксента, літописи Винницького Капуцинського та Львівського Кармелітського монастирів, Баркулабівський літопис, Путнянський літопис, літопис Яна Юзефовича, щоденник Федора Євлашевського, діаріуш Опанаса Филиповича, хроніка Супрасльської лаври та ін.). Нині зафіксовано понад двісті Л. к., серед авторів яких найвідоміші: Федір Євлашевський — автор Короткого київського літопису, Опанас і Федор Филиповичі, літописці Густинського, Мгарського, Сатанівського, Винницького, Підгорецького монастирів, Києво-Печерської лаври, а також Михайло Грігашій, Ян Юзефович, Іван Острозький-Лохвицький, Михайло Гунашевський, Ілля Квітка та ін.

**Літóта** *(грец. litotes — простота, помірність)* — троп, різновид метонімії (протилежний за значенням гіперболі), в якому міститься художнє поменшування величини, сили, значення зображуваного предмета чи явища. Приклад Л. з

вірша «Поїхали у Сквиру, на гриби...» М. Вінграновського, котрий у пуанті розкривається трагічним завбаченням:

Ми карасів наловим до обіду
І серцем захмелієм як на те,
І так поїдемо, і зникнемо без сліду,
*Що й коров'як на нас не зацвіте*.

Л. вживається в різних родах літератури, зокрема і в прозі (оповідання «Сестра» Марка Вовчка: бабуся *«малесенька, ледве од землі видно»*). Л. притаманна народному світосприйманню, зафіксованому у фольклорі (казки «Котигорошко», «Яйцерайце» та ін.), мотивами якого живиться література.

**Літургíйна** *(грец. leiturgia — служба, богослужіння)* **дрáма** — середньовічна театральна вистава, інсценізація євангелійних сюжетів, входила до складу різдвяної або великодньої служби (літургії). Спочатку виконувалась у межах католицького храму. З початком XIII ст. у Л. д. брали участь і миряни, а також ваганти та жонглери, вистави невдовзі розігрувалися на майданах, перетворювалися на містерії. Найзначнішим твором було «Дійство про Адама» (XII ст.). У шкільній драмі в Україні XVII—XVIII ст. спостерігається відгомін Л. д., особливо на біблійні сюжети.

**Літургíйна поéзія** — лірика, розрахована на ритуальне вживання в *межах християнської громади* (в цьому вбачається відмінність Л. п. від християнської поезії взагалі). До даного жанру, невіддільного від музичного супроводу, належать гімн «Споконвіку було Слово...», пісня Мойсея (Вихід 15. 1—19; Повторення Закону 32. 1—43), «Пісня над піснями» та ін. твори, що складають церковну гімнографію. Л. п. підпорядкована жорстким канонічним нормативам біблійної словесності (гностичні гімни Бардесана, написані у II—III ст., согіати Єфрема Сирина, створені у IV ст., канони Андрія Критського, Івана Дамаскіна, представників сиропалестинської школи (VII—VIII ст.) з притаманною їхній Л. п. важкою метрикою. До латинського світу цю поезію запровадили, спираючись на «східні» зразки, Гіларій із Пуатьє та Амбросій Медіоланський. Приблизно IX ст. Л. п. (під впливом арабської лірики, добре знаної у середовищі вагантів та трубадурів) поступово ушляхетнюється, дарма що пізніше, у XVI ст., католицька церква від більшості творів такого ґатунку відмовилась (утримано до 120-ти). Києворуські переклади відтворювали стиль, ритміку, інтонацію Л. п. грецького зразка, але не ізосилабізму (на відміну від давньослов'янських перекладів). У цей час з'являлися і власні твори цього жарну, наприклад, у Григорія Печерського (XI—XII ст.). Особливого розквіту Л. п. набула в Україні в період бароко (див.: **Канти**). Інтерпретація Л. п. наявна у творчості Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, Б. Кравціва та ін.

**Лічи́лка** — жанр дитячого фольклору, римовані лаконічні вірші від п'яти до десяти (іноді більше) рядків, призначені для розподілу ролей під час гри, послідовності участі в ній. Виконуються в чіткому ритмі. Л. будується на ірраціональній основі, не вкладається в логічну схему, має асемантичні сполуки («Ене, бене, реч...»), характеризується деформованим сюжетом («Еники-беники їли вареники»), має яскраві ознаки суголосного словотворення — цією традицією живилася практика авангардизму (футуризму та ін.), наприклад, заум. За походженням Л. пов'язані з магічними обрядами глибокої минувшини, з ворожіннями на числах, з історичною, фрагментарно зафіксованою пам'яттю («Обре, обре, заховайся добре»), із слідами табу, що зумовлюють принадну загадковість жанру. Л. спонукають дітей до словесної творчості, їхні мотиви використовуються у літературі (поезії) для дітей (Наталя Забіла, Тамара Коломієць, В. Лучук, О. Орач та ін.), набуваючи «окультурненого» вигляду:

Одна маленька дівчинка
пішла гуляти в сад.
Там дві зелені яблуньки
край тину встали в ряд.

Під вітами три квітоньки,
чотири будяки.
Над ними п'ять метеликів
ведуть свої танки [...] *(Наталя Забіла).*

**Логае́ди** *(грец. logaoidikos, від logos — слово, вчення і aoide — спів)* — у квантитативній версифікації — вірші мішаних розмірів, утворені сполученням чотиридольних стоп (дактиль, анапест) із тридольними (ямб, хорей), поширені в античній поезії, зокрема в ліриці та трагедії. На їхній основі витворювалися нові строфічні структури (алкеєва строфа чи фалекіїв вірш). Вживаються і в тонічних віршах, в яких наголоси розподіляються всередині віршового рядка з нерівномірними складовими проміжками. Окремі випадки Л. спостерігаються і в українській поезії, зокрема у вірші «Літо останній справляє бенкет» М. Рильського.

**Логогра́ф** *(грец. logos — слово, вчення і graphō — пишу)* — певний автор перших творів еллінської історичної прози VI—V ст. до н. е., в якій на підставі міфів робилася спроба відновити легендарну історію давньогрецьких полісів, «варварських» країн, аристократичні родоводи (Гекатей Мілетський, Харон, Ксанф), встановити тяглість давньогрецької культури («Аттида» Гелланіка). Л. також називався автор промов для виступу в суді, написаних на замовлення. Одним із них був Лісій.

**Логогри́ф** *(грец. logos — слово, вчення і griphos — мережа)* — різновид загадки або шаради, в якій певне слово набу-

ває іншого значення внаслідок додавання або утинання складів чи звуків (лід — слід, місто — сто і т. п.). Прийом Л. часто використовується у версифікації при точному римуванні. Подеколи Л. вбачається у ненастанному скороченні певної фрази або слова, до чого вдавалися футуристи, та й не тільки вони (Б.-І. Антонич у циклі «Вітражі й пейзажі»):

[...] рій ос
і ось
вже осінь
і
о
осінь
інь
нь.

**«Лóгос»** — літературна група українських письменників католицького спрямування у Львові (1927—31). Друкованим органом «Л.» був журнал «Поступ», твори учасників групи виходили у видавництві «Добра книжка». До групи належали О. Мох (Орест Петрійчук), Гр. Лужницький (Меріям), В. Мельник (Василь Лімниченко), С. Семчук, Д. Бандрівський, Р. Сказинський, Т. Коструба та ін. Програмними були принципи християнської моралі, протидія атеїзмові та матеріалізмові, в стильовому плані «Л.» орієнтувалася на поетику символізму.

**Локáльний** *(лат. locus — місце)* **прийóм** — застосування в художньому творі зображально-виражальних засобів, тісно пов'язаних з місцем дії у сюжеті, розглядається як прояв місцевого колориту (франц. *couler locale*), використовуваного письменниками при зображенні певного етнічного середовища тощо (діалектизми, жаргонізми і т. п.). Цей прийом, запроваджений романтиками, набув широкого поширення у літературі. Активно використовували його М. Коцюбинський («На камені», «Тіні забутих предків»), П. Загребельний («Роксолана»), Іван Білик («Меч Арея»). Своє тлумачення Л. п. дали російські конструктивісти, котрі намагалися розбудувати тему «з її основного смислового складу», під яким розумівся словник, ритм тощо. В такому аспекті сприймаються, скажімо, поеми «Гетто в Гумані» та «Сліпці» М. Бажана, перенасичені специфічною термінологією, яка сприяє розкриттю сутності зображуваних явищ.

**Лубкóва літератýра** — дешеві масові літературні видання з ілюстраціями. Поширювалися в Україні (та Росії) з другої половини XVIII ст. Спочатку на лубках (липовому лубі), містили віршові та прозові ілюстровані тексти (адаптовані тексти лицарських романів про Бову Королевича, Єруслана Лазаревича та ін., житій святих тощо). З'являлися співаники («Молодий чумак», 1884; «Сліпий кобзар», 1883), сонники,

побутові сцени («Била жінка мужика»), навіть романи («Іван Степанович Мазепа, малоросійський гетьман»), переклади з М. Гоголя («Розбійник Тарас Чорномор», «Пригоди отамана Урвана»), творів класики (В. Шекспір, І. Котляревський та ін.). Л. л. мала певні дидактичні функції, залучала простолюд до читання, однак відзначалася невисоким художнім рівнем, орієнтувалася на нерозвинені естетичні смаки.

**«Луна́»** — український альманах, виданий 1881 у Києві Л. Ільницьким замість недозволеного цензурою журналу. Тут надруковано вірш «Хустина» Т. Шевченка; водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться сварка», вірші «Зимовий вечір», «Перед труною», «Останні сили дарма трачу», «Серце моє нудне, серце моє трудне...» М. Старицького; оповідання «Приятелі» та нарис «Шевченкова могила» І. Нечуя-Левицького; поезія «Козак» Я. Щоголіва, «На березі моря», «Божевільна», «Думка», «Прости» О. Кониського; «Під стріхою убогою» В. Мови-Лиманського та ін. Видання було заборонене цензурою.

**Любо́вні пісні́** — група родинно-побутових пісень, в яких оспівуються почуття й переживання закоханих. З усіх різновидів народної лірики Л. п. найбезпосередніше відображають душевний стан особистості, її настрої і переживання, нерідко сумні й драматичні. Переживання здебільшого дівчат і жінок, що дало підставу фольклористам твердити про переважно жіночий витвір Л. п. У них підноситься щире, ніжне взаємне кохання як найвища цінність («Сонце низенько, вечір близенько», «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя», «У сусіда хата біла», «Йшли корови із діброви, а овечки з поля», «Дівчино кохана, здорова була»). Взаємне кохання протиставляється всім соціальним, становим, майновим, психологічним бар'єрам на шляху до щасливого життя закоханих:

«Ти добре то знаєш, що я сирота,
Не маю я срібла, не маю злота;
Опріч любові, що к тобі маю,
Я всім убога — того не таю!» —
«Не треба ж мені злота — я й сам придбаю,
А треба, дівчино, бо я кохаю!»

*«Скоріше, козаче, в могилі буду, / Ніж тебе, серденько, да позабуду!»* — такий лейтмотив Л. п. Розлука з милим, видання силоміць за нелюба, будь-яке присилування всупереч почуттям закоханих трактується як тяжкий гріх, як велика трагедія, рівнозначна смерті. Інтимність Л. п. імперсональна, як і всіх ін. фольклорних творів. Все суто індивідуальне злилося в них у збірні типи, ситуації, прикмети, особи, які не мають індивідуальних рис. У цьому мистецькому каноні кожен реципієнт відчував відлуння чогось особистого. Так виробився стереотип пісенного портрета дівчини, хлопця, матері, батька, сестри, розлучниці, людей, сусідів, які сприяють або частіше

шкодять закоханій парі. Традиційна ситуація чекання зустрічей, розлуки, присягання вірності тощо. З нею у повній відповідності поетичні образи — символи, алегорії: дівчина — ліщина, калина, береза; хлопець — явір, дуб; закохана пара — голуб і голубка, селезень й утінка; журба — шум дерева; знайомство, залицяння — дати води напитися, напоїти коня; небезпека зради, втрати вінка — острах пустити до хати переночувати, ламати калину; одруження — перепливання річки, перехід через хитку кладку, врятування милим дівчини, що тоне, заблудилася в гаю, збилася з дороги і т. ін. Л. п. відзначаються високими художніми якостями. Усе розмаїття традиційної фольклорної поетики виражає їх красу, найніжніші людські почуття. Часто використовується в них художній паралелізм, на якому будується нерідко вся пісня. Він зустрічається у різних формах — розгорнутій (*«Ой відти гора, а відти друга, / Поміж тими гороньками сходила зоря. / Ой то не зоря...»*), *питальній, діалогічній* (*«— Чом трава зелена?» — «Бо близько вода». «— Чом дівчина гарна?» — «Бо ще молода»*). Через паралелізм образів виражається людська драма. Безпосередності інтимної сповіді почуттів у Л. п. служить майстерне використання діалогічно-монологічної форми викладу:

Ой з-за гори вітер віє —
Калина не спіє.
Козак дівку вірно любить,
Заняти не сміє.
«Тим я еї не займаю,
Що сватати маю;
Тим до неї не горнуся,
Що слави боюся». —
«Не бійсь слави, не бійсь слави,
Не бійсь поговору,
Я за славу сама стану,
Ще й виговорюся.
З ким люблюся — обіймуся,
Слави не боюся».

**Ля́псус** *(лат. lapsus — падіння, помилка)* — 1) прикра помилка, недоречність чи недогляд в усному або писемному мовленні через неуважність, поспішність, забудькуватість; 2) будь-який промах чи упущення, що є результатом необачності, легковажності. Прикладом явного Л. може бути мимовільна репліка Антона, наймита Кукси («Пошилися в дурні» М. Кропивницького), кинута господареві у такому діалозі: А.: *«Нехай би та Оксана до мене липла, це не диво було б, бо я парубок і молодий чоловік; а що ж їй на вас уподобалось?»* — К.: *«Скушеніє, диявольське скушеніє!»* — А.: *«Вже ж не лисина ваша?»* — К.: *«Що таке?»* — А.: *«Я той... я помилився!.. Я хотів спитать, чи не гроші ваші її скушають?»*.

# М

**Магістрáл** — див.: **Сонет.**

**Магíчний реалíзм** — реалізм, в якому органічно поєднуються елементи реального та фантастичного, побутового та міфологічного, дійсного та уявного, таємничого. Притаманний передусім латиноамериканській літературі («Екуе-Ямба-о!» А. Кампентьєра; «Жубіаба», «Мертве море» Ж. Амаду, «Маїсові люди» М.-А. Астуріаса; «Сто років самотності» Г. Гарсіа Маркеса та ін.). Має велику традицію європейського та світового письменства (Ф. Рабле, Е.-Т.-А. Гофман, М. Гоголь, Е. По, М. Булгаков та ін.). В українському химерному романі («Марко Пекельний» О. Стороженка; «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести по Слобожанській Швейцарії» М. Йогансена; «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка; «Лебедина зграя», «Зелені млини» В. Земляка та ін.) простежується чимало рис М. р.

**Маджáма** — у грузинському віршуванні — різновид шаїрі (чотиривірша з омонімічними римами). Втілений у поемі «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, перекладеній М. Бажаном:

Славлю я любов високу, душ піднесених по<u>тугу</u>.  
Що її не вкласти в слово, в нашу мову не<u>долугу</u>.  
Дар небес — таке кохання, неземне стремління <u>духу</u>, —  
Хто до нього прагне, мусить знести горе, злидні й <u>тугу</u>.

**Мадригáл** *(італ. madrigale — пісня рідною, материнською мовою)* — в епоху раннього Відродження — лірична пісня італійською мовою, на відміну від тих, які складалися латиною. Тексти для таких музичних М. писали Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Ф. Саккеті. Музичну форму М. розробляли композитори П. Казелла і Ф. Ландіно. В літературі XVII—XVIII ст. визначився як короткий ліричний вірш на тему кохання, в якому, зокрема, виражався комплімент жінці. Широко побутував у салонній і альбомній поезії. В українській літературі з'явився в XVII—XVIII ст. Авторами М. були переважно студенти Київської академії. Зразком М. є вірші Климентія Зіновіїва («О мати діво красная» та ін.). У новій українській поезії М. трапляється рідко:

Любить тебе хіба-то той не буде,  
Кого цураються уже всі люде,  
А хто по світу білому блукає,  
Той кращої тебе нігде не знає *(О. Бодянський)*.

**Мáдх** *(араб. — славлення)* — панегірик, поширений в арабській доісламській ліриці. Спочатку М. призначався для

прославлення чеснот певного героя чи роду, а з VI ст. адресувався можновладцям, як, приміром, аль-Мусакай аль-Абді, котрий звеличував Амира Ібн Гінда. Невдовзі М. поширився і в тюркомовних літературах, ставши обов'язковим складником славослівної касиди, як, скажімо, «Полишила мене Суад...» арабського поета Кааба Ібн Зухайра, котрий у третій частині свого вірша оспівав засновника ісламу Магомета.

**Мака́ма** *(араб. — зібрання)* — жанр крутійської новели, поширений у літературах азійських народів (арабській, перській, єврейській), створювався у стилі сидж, поєднувався у цикли з єдиним розповідачем та єдиним героєм. Відоме «Зібрання макам» арабського письменника Ваді аз-Замана аль-Гамадані (X ст.), «Гамідове зібрання макам» персо-таджицького автора Гамададдіна Балхі (XII ст.) та ін. Цей жанр сприяв появі крутійського роману у Європі, зокрема в Іспанії («Життя Ласарільо із Тормеса», 1554).

**Макароні́чний** *(лат. poesia maccheronica, від maccheroni — макарони)* **ві́рш** — віршовий твір комічного ґатунку, перенасичений чужомовними словами (варваризмами), вжитими за нормативами рідної мови автора, а також словесними покручами («язичіє», суржик тощо). Започаткований в Італії (XV ст.) з пародіювання латині. Деякі фрагменти М. в., в основі яких макаронічна мова («говорили все на "ус"»), де висміювалася методика викладання латинської мови, спостерігаються вже в «Енеїді» І. Котляревського. До цього прийому пізніше зверталися і поети, перемежовуючи, скажімо, українську та польську чи російську лексику в досить комічний спосіб («Набожний ксьондз», «Суходольський» «Ксьондзів наймит», «Шляхтич» С. Руданського та ін.), і драматурги («За двома зайцями» М. Старицького; «Мина Мазайло» М. Куліша), і прозаїки («Люборацькі» А. Свидницького; «Московіада» Ю. Андруховича), показуючи руйнівну силу деморалізованих, зросіянізованих чи сполонізованих маргіналів.

**Ма́ксима** *(лат. maxima (regula) — вищий принцип)* — різновид афоризму, моралістична за змістом сентенція. М. виражається у вигляді констатування факту або в повчальній формі; сягнула свого розквіту у французькій літературі XVIII ст. (Б. Паскаль: «*Перемагай зло добром*»).

**«Малоросси́йский сбо́рник повесте́й, сце́н, расска́зов и водеви́лей изве́стных малоросси́йских писа́телей»** — збірник (Москва, 1899), у якому були надруковані твори українських класиків XIX ст. — Т. Шевченка («Перебендя», «Катерина»), П. Куліша («Сіра кобила», «Орися»), Г. Квітки-Основ'яненка («Через що люди бідніють та що їм треба робити?»), Марка Вовчка («Ледащиця», «Викуп»), О. Стороженка («Як бог дасть, то й у вікно подасть», «Закоханий чорт»), драматичні твори І. Котляревського («Наталка Полтавка», «Москаль-ча-

рівник»), М. Кропивницького («По ревізії»), а також українські народні казки у записах О. Грабини тощо.

**«Малору́сский литерату́рный сбо́рник»** — одне з перших літературних українських видань збірникового типу, з'явилося в Саратові (1859) в упорядкуванні Д. Мордовця, за участю М. Костомарова. Тут друкувалися поема «Козаки і море» Д. Мордовця, його переклад «Вечора проти Івана Купала» М. Гоголя, а також поезії М. Костомарова («Брат із сестрою», «Зірка», «Ластівка» та ін.), низка казок («Коза-дереза», «Ох» та ін.), майже 200 народних пісень, записаних М. Костомаровим на Волині.

**Мандрівні́ сюже́ти** — у теорії літературних запозичень — сюжети казок, байок, пісень, творів писемної літератури, які начебто переходять від народу до народу. Підставою для таких суджень є подібність основних мотивів у сюжетах з родинного, родового життя (бездітні сім'ї, битва героя з нечистими силами, зрада брата, коханої, коханого, шукання скарбів тощо), з історії взаємин вождів і маси, багатих і бідних, завойовників і завойованих і т. п. Типологічна подібність між ними, встановлена за допомогою порівняльно-історичних зіставлень, пояснюється взаємовпливами культур і літератур в період активних міграційних процесів. Основоположником вчення про М. с. вважається німецький філолог Т. Бенфей. Прихильники такого підходу до вивчення фольклору і літературних взаємин були майже в усіх країнах, особливо у другій половині XIX ст. В Україні віддали йому певну данину М. Драгоманов, І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса, В. Щурат та ін. Проте більшість із них звертала особливу увагу на національні особливості засвоєних і трансформованих мотивів, сюжетів, на роль готовності української культури до сприйняття традицій відповідно до національно-культурних потреб (див.: **Компаративістика**).

**Мане́ра** *(франц. manière — характер виконання)* — особлива прикмета творчості митця — письменника, маляра, музики, яка ґрунтується на його звичці, особливостях внутрішнього світу. Деякі вчені твердять, що М. збігається з індивідуальним стилем. Існує погляд, згідно з яким «М.» — поняття вужче від стилю і виражає суто зовнішню своєрідність зображально-виражальних засобів митця. М. йде від суб'єктивних якостей митця, який не дослухається до «мови», вимог зображуваних явищ, проблем, тем, обраного жанру. М. може мати і той, кому не вистачає таланту для створення власного стилю як художньої закономірності, зумовленої рядом стилетвірних чинників (див.: **Стиль**).

**«Манйосю́»** *(япон., букв. — «Зібрання міріадів листя»)* — перша антологія японської лірики, що з'явилася 759. Складається із 20-ти книг, охоплюючи фольклорні та автор-

ські твори, *відображаючи перехід від пісні до писемної літератури*. Пам'ятка давньої японської поетики.

**Маньєри́зм** *(італ. manierismo, букв. — примхливість, химерність)* — стиль європейського мистецтва XVI—XVII ст., якому притаманні гострі зображально-виражальні дисонанси, ускладненість композицій, деформація пропорцій тощо, породжені кризою Відродження з його тяжінням до універсальності, досконалої завершеності світоглядних систем та художніх форм, перебільшеного антропоцентризму та раціоналізму. Натомість завдяки потужним віянням Реформації поширювалась ідея фатуму, панування ірраціональних стихій, зумовлюючи настрої скептицизму, несталості, розпорошення, покинутості в холодному, байдужому космосі. Ідеал аттичної ясності витіснявся переосмислюваними традиціями еллінізму, неоплатонізму, александрійською культурою. Віра в науку *сусідила із захопленням* окультизмом (Піко делла Мірандола, М. Фічіно, Дж. Бруно, особливо — Агріппа Неттесгеймський), переконанням у відносності суперечливих знань, у неподоланні протистояння духовних та тілесних чинників. Передусім надавалося значення особистісній ініціативі митця, пошукам «внутрішньої ідеї» художнього образу, спалахам духовної напруги. На початках М. з'явився у малярстві (Рафаель, Мікеланжело, Дж. Вазарі, котрий, до речі, запровадив цей термін, та ін.), перейнятому загостреним переживанням несталого буття. Літературному М. властива яскрава метафорична насиченість тексту, потяг до інтелектуального пафосу та експериментальної пристрасті, намагання якомога повніше актуалізувати можливості літературних родів, тропів, стилістичних фігур тощо, прагнення до оновлення традиційних жанрів (роману, поєднаного з пастораллю, діалогами, містерією і т. п.), поява доти незнаних жанрів (емблематична поезія). Новаторським характером позначена творчість Т. Тассо, М. де Сервантеса, Кальдерона де ла Барки, К. Марло, пізнього В. Шекспіра та ін., особливо Дж. Маріно (від прізвища якого походить назва варіанту М. — марінізм) в Італії, пізніх «лизаветинців» та «поетів-метафізиків» в Англії, надто — Гонгори-і-Арготе (див.: **Гонгоризм**) в Іспанії, К.-Г. фон Гофмансвальда в Німеччині, Р. Гарньє, М. Сева, Ж. Пелетьє дю Манса (автора однієї з перших поетик М. — «Поетичне мистецтво», 1555) та ін. Дарма, що у XVII ст. цей стиль поступово втрачає свою популярність, спроквола переходячи в бароко та зливаючись із ним, тоді з'явилися основні трактати М. («Про способи проникнення» М. Перегріні, 1639; Б. Грасіан-і-Моралес, котрий обґрунтовував концептизм як різновид М.: «Дотеп та мистецтво вишуканого розуму», 1642). Відгомін естетики М. вбачається і в українських поетиках XVII ст., у творчості Лазаря Барановича, Івана Величковського (див.: **Марінізм; Метафізична лірика**).

**Маргіна́лії** *(лат. margo — край, межа)* — 1) нотатки на берегах книг чи рукописів з тлумаченням незрозумілого слова чи фрагмента тексту; 2) в оформленні книг — винесена за формат тексту рубрикація, т. зв. ліхтарик; 3) нотатки на берегах сторінки, зроблені читачем; у переносному значенні — жанроутвори, що є відгуком автора на певні тези в творах ін. авторів. М. відомі ще з літописних часів, коли літописці вказували таким чином джерела своїх записів. Так, у Софійському першому літописі, починаючи з 1077 до 1090, читаються на полях: *«А писано в Києвском»*. В українській мові в значенні М. вживається також слово «маргінеси».

**Мари́ізм** *(лат. marinus — морський)* — морська тематика в художній літературі, позначена не тільки естетичним переживанням морських краєвидів та життя моряків, а й часто поривом у незвіданий простір, жагою відкриття нового. Представниками поетичної маринiстики в українській літературі можна вважати Т. Шевченка («Гамалія»), Лесю Українку (цикл «Кримські спогади», «З подорожньої книжки»), П. Карманського (вірші із збірки «Пливемо по морі тьми»), О. Влизька («Іронічна увертюра», «Дев'ятий вал», «Порт», «Туман», «Рейд»), П. Тичину («З кримського циклу») та ін. Навіть у поетів (І. Франко, Б.-І. Антонич), які не бачили моря, з'являються мариністичні мотиви. М. наявний і в ін. літературних родах, як у повісті «Майстер корабля» Ю. Яновського.

**Марiні́зм** *(італ. marinismo, від імені поета XVII ст. Дж. Маріно)* — стильова течія в італійській літературі, представники якої (М.-А. Акілліні, Дж. Артале та ін.) абсолютизували наслідування художніх принципів доби Ренесансу, обстоювали гедоністичний критерій життя як запоруку протистояння космічній дисгармонії. М., як і гонгоризм, вважається відгалуженням маньєризму, характеризується посиленими формотворчими тенденціями (віртуозні тропи, алегорії тощо), має спільні риси з бароко.

**МАРС** — див.: **«Ланка»**.

**Марсiя́** — елегійна, переважно моноримна поема на честь покійника, найдавніший жанр арабської поезії, що постав на основі ритуальних похоронних оплакувань. Один із відомих поетів цього жанру — аль-Мугальхіль (VI ст.), котрий присвятив свої твори загиблому у бою братові. Звертався до М. перський поет Рудакі (елегія на смерть Шахіда Балхі), автор поеми «Шах-наме» Фірдоусі, зокрема у фрагменті про смерть Сограба — сина Рустема, якого батько важко поранив у двобої, не знаючи, що це його дитина.

**Мартироло́г** *(грец. martys — свідок і logos — слово, вчення)* — жанр християнської дидактичної літератури про святих та мучеників за віру (православний М. «Менелогій», тобто «Місячні читання», від IX ст. Католицький — виданий за розпорядженням Папи Римського Григорія XIII ст. у 1536

та ін.). Нині цей термін вживається для переліку покійників, зокрема осіб, що зазнали утисків, репресій, стали жертвами терору. В українській літературі М. слід вважати такі видання, як «Обірвані струни» (1955) Б. Кравціва, «Розстріляне відродження» (1959) Ю. Лавріненка, «...З порога смерті... Письменники України — жертви сталінських репресій» (1991, упорядкування О. Мусієнка) та ін.

**Мáрш** *(франц. marche — хода)* — музичний твір з енергійним, чітким ритмом. М. бувають урочисті, військові, траурні тощо. До цього жанру зверталися й українські поети, приміром, М. Вороний — автор тексту маршової пісні «За Україну» та ін.

**«Мая́к»** — літературно-науковий журнал, виходив у Петербурзі (1840—45) за редакцією С. Бурачка та П. Корсакова. На сторінках «М.», де друкувалися художні твори та статті з проблем історії чи кораблебудування, чимало місця відводилося україніці. Тут були видруковані твори Т. Шевченка (поема «Безталанна», уривок з драми «Никита Гайдай»), О. Корсуна («Могила», «Кохання» та ін.), Г. Квітки-Основ'яненка («Перекотиполе», «Купований розум») та ін. Публікувалися й статті А. Метлинського, І. Срезневського, рецензії П. Корсакова на «Кобзар» Т. Шевченка, М. Тихорського на альманахи «Молодик» та «Сніп» тощо.

**Медитáція** *(лат. meditatio — роздум)* — жанр ліричної поезії, в якому автор розмірковує над проблемами онтологічного, екзистенціального і т. п. ґатунку, здебільшого схиляючись до філософских узагальнень. М. — різновид феноменологічного метажанру. Їй найбільш властива така форма виявлення авторської свідомості, як суб'єктивований ліричний герой. Основні опозиції медитативної лірики — «людина і суспільство», «людина — людина», «людина — особистість», колізії морального характеру. Вона часто виступає як «контекст долі поета». Для цілковитого розуміння цієї лірики (як, до речі, і філософської) важливий контекст творчості поета, його книги, збірки чи окремого циклу. На відміну від філософської лірики, цільовою настановою в якій є пізнання істини як такої (у масштабах Всесвіту), художньою настановою М. постає аналіз душі, внутрішнього світу людини у співвідношенні з довкіллям. Звідси в медитативних віршах — інтонації-роздуми. Взагалі поети в медитативній ліриці більше спрямовані вглиб (інтравертивні), всередину осмислюваного явища, ніж назовні. Вони сприймають «час» як категорію духовну, історію душі, нерідко час ніби розчиняється в душі поета, стає невідчутним:

Нехай горить вогонь. Нехай горить.
Хай почекає час, аби в безчассі
я вдруге міг постати... *(В. Стус).*

М. спостерігалася в ліриці Лазаря Барановича, Г. Сковороди, особливо в поетів-романтиків Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, символістів початку XX ст. П. Тичини, М. Рильського, М. Зерова, Є. Плужника, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича, Л. Талалая та багатьох ін. У сюжетному аспекті М. — це потік свідомості, який спрямовується прагненням розібратися в собі, в людях, у якомусь життєвому явищі («Палімпсести» В. Стуса). Може виявлятись у власне М., у формі своєрідних психологічних етюдів з місткою кінцівкою (Л. Первомайський), нерідко репрезентує елегійні роздуми чи своєрідні пейзажні замальовки, що утворюють паралель з внутрішнім життям людини та ін.

**Медіáна** *(лат. medianus — середній)* — велика цезура з постійним місцем у багатоскладових строфах (гекзаметр, александрійський вірш, силабічний тринадцятискладник), яка в межах віршового рядка витворює варіативний ряд на два рівних піввірші: *Сніг передчасно розтав,// і поля зачорніли з-під снігу* [...] (М. Рильський); *Високий, рівний степ. // Зелений ряд могил* [...] (М. Зеров); *Доборолась Україна // До самого краю* [...] (Т. Шевченко). М. відмінна від малої цезури чи словоподілу, тобто короткої паузи, що виникає під час читання після кожного слова.

**Медієві́стика** *(лат. mediumaevum — середньовіччя)* — розділ літературознавства, який вивчає розвиток літератури від X до XVIII ст. Відомі сучасні медієвісти в Україні — В. Крекотень, О. Мишанич, М. Сулима, Ю. Пелешенко, Л. Ушкалов, Ю. Ісіченко та ін.

**Мезости́х** *(грец. mesos — середній і strichos — віршовий рядок)* — вірш, у якому серединні літери приховують певне ім'я або втаємничують певне значення, розглядається як різновид акровірша. Досить рідкісна форма у новітній українській поезії, спостережена, зокрема, у творчості В. Самійленка:

> [...] Щоб зараз же тебе пізнав люд! Мила
> І гарна ти, що й кращої нема,
> І між людьми ласкавіша всіма,
> Нехай же буду я твоїм поетом:
>
> Я з Музою — зберем ми сили всі,
> І впевним люд ми лагідним сонетом,
> Що вміємо віддавати честь красі!

В. Самійленко, закодовуючи ім'я «Людмила» у наведеному уривку з сонета «Коли б твоєї вроди не хвалила...», виходив з поетичної традиції, що вже склалася в Україні з барокової доби.

**Мейстерзи́нгер** *(нім. Meister — майстер і Singer — співець)* — середньовічний німецький поет і водночас співак (XV—XVI ст.), носій міської культури. М. входив до складу цехової корпорації, в якій строгими правилами регламентувалася його поетична діяльність, визначалися тематика,

строфіка, ритміка тощо. Звання М. отримувалося за «пробну пісню». Р. Вагнер в опері «Нюрнберзькі мейстерзингери» відтворив атмосферу творчих змагань М., цим вони різнилися від мінезингерів — співців лицарського кохання. Однією з відомих постатей М. вважається Г. Сакс (1494—1576). Школа М. почала занепадати у XVI ст., проіснувавши до XIX ст.

**Мелі́чна пое́зія**, або **Ме́ліка** *(грец. melos — пісня),* — еллінська лірика в період її розквіту (VI—V ст. до н. е.), що виконувалася під акомпанемент ліри, характеризувалася розмаїтим комбінуванням віршових розмірів та фольклорних форм (епіталами, гіменеї, заплачки, гімни і т. п.). Розрізнялася хорова М. п. (Піндар) і сольна (Сапфо, Анакреонт), уславлювала богів, героїв, спортсменів.

**Мелодеклама́ція** *(грец. melos — пісня і лат. declamatio — вправа в ораторському мистецтві)* — читання віршів та прозових творів (уривків) у музичному супроводі.

**Мело́дика** *(грец. melōdikos — співучий)* **ві́рша** — яскравий прояв версифікаційної інтонації, що полягає у гармонійній модуляції тону голосу в поетичному мовленні (зниження — підвищення), розгорнута система інтонування (за Б. Ейхенбаумом) у поетичному синтаксисі, притаманна, зокрема, наспівному віршеві.

**Мелодра́ма** *(грец. melos — пісня і drāma — дія)* — 1) у XVII—XVIII ст. у Франції й Італії — те ж саме, що й опера; 2) із середини XVIII ст. — драматичний твір, в якому діалоги та монологи дійових осіб супроводжувалися музикою («Пігмаліон» Ж.-Ж. Руссо, 1762; «Орфей» Є. Фоміна, текст Я. Княжніна, 1792 та ін.); 3) різновидність європейської драми XIX ст., характерними рисами якої були: відверта морально-дидактична тенденція, гостра інтрига, гіперболізоване зображення пристрастей («сльозливість»), прямолінійний поділ героїв на «добрих» і «злих». Як жанр драматургії бере початок у міщанській драмі. Особливої популярності набула в часи французької революції 1789—94, суперечливо відобразивши собою потяг мас до мистецтва та їхню ідейну й естетичну незрілість. У Росії М. з'явилась у 20-ті XIX ст., проймалася монархічними тенденціями (п'єси Н. Кукольника, М. Полевого). В українській літературі XIX ст. побутово-етнографічні М. писали І. Гушалевич («Підгоряни»), С. Воробкевич («Гнат Приблуда»), О. Суходольський («Помста, або Загублена доля») та ін. Елементи М. наявні і в деяких п'єсах М. Старицького («Циганка Аза») та М. Кропивницького («Дай серцю волю, заведе в неволю»). За поверховість характерів і змісту М. гостро критикували Г.-Е. Лессінг, М. Гоголь, М. Щепкін, І. Франко, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський. У сучасній критиці М. іронічно називають недосконалі п'єси, в яких глибина драматичних конфліктів підмінюється зіткненням банальних пристрастей.

## Мемуáри

**Мемуáри** *(франц. mémoires — спогади)* — оповідь у формі записок від імені автора про реальні події минулого, учасником або ж очевидцем яких він був. Провідною жанровою ознакою мемуаристики є суб'єктивне осмислення певних історичних подій, життєвого шляху конкретно-історичної постаті із залученням документів, співвіднесенням власного духовного досвіду автора з внутрішнім світом його героїв, соціально-психологічною природою їх вчинків, мотивацією дій і рішень. Засновником цього жанру вважається Ксенофонт — автор спогадів про Сократа й військовий похід греків («Анабасис», 401 до н. е.). У римську добу до М. звертався Юлій Цезар («Нотатки про Галльську війну»), в добу середньовіччя — П. Абеляр («Історія моїх поневірянь»), в епоху Відродження — Б. Челліні та ін. Інтерес до М. не згасав і пізніше (Й.-В. Гете, мадам де Сталь, Стендаль, Г. Гейне, І. Тургенєв, А. Франс, Р. Тагор, Е. Хемінгуей та ін.). М. притаманна документальність, історична достовірність, хоча не виключається право автора на художній домисел. Для М. характерний подвійний погляд письменника на події, які він описує: так він сприймав їх насправді, а ось такими (з урахуванням життєвого досвіду, громадської думки) ці події постали в його свідомості через роки, в момент творчої праці над М. Говорячи про минуле, автор М. практично ніколи не може перебувати в межах одного часового виміру. М. поділяють на три категорії: об'єктні, мета і смисл яких лежить у відтворенні об'єкта авторської уваги, тобто подій, ситуацій, людей; суб'єктні, головний інтерес у яких спрямовується на постать автора; спогади, що органічно поєднують у собі обидва підходи. Найпростіша жанрова форма сучасної мемуаристики — листи. Близькі до них щоденники. Їх доповнюють ін. жанри мемуарної літератури. Автор листа роздумує про сьогоднішні для нього події, автор щоденника рухається до майбутнього, котре він може передбачити. Автори ж творів ін. мемуарних жанрів, навпаки, повертаються у минуле. Записник — окрема жанрова форма мемуаристики. Він часто є ключем до творчої лабораторії письменника. Кожна записана думка, уривок фрази, одне окреме слово письменника допомагають чіткіше зрозуміти процес його мислення, настрої та емоції, що пізніше виплескуються в рядки його художніх творів. Складніша форма М. — нотатки. Цей жанр характеризує насамперед можливість ретроспективного погляду на минуле. Нотатки сприймаються як літературно опрацьований матеріал, де чітко заявляє про себе авторська позиція. Сам автор то перебуває ніби на периферії сюжету, то наближається до його переднього рубежу, то віддаляється в глибину, але не часто є головним героєм. Найскладнішою й поширеною жанровою формою М. вважається літературний портрет, автор якого не ставить собі за мету від-

творити весь життєвий шлях свого героя, а намагається через одну або кілька зустрічей показати характерні риси його особистості («Розповідь про неспокій» Ю. Смолича, «Зустрічі і прощання» Г. Костюка). Історія української мемуаристики нараховує кілька століть. Її витоки — в автобіографічних елементах літератури Київської Русі («Повчання дітям» Володимира Мономаха). Як самостійна жанрова форма М. з'являються на початку XVIII ст. («В пам'ять дітям своїм і внукам, і всему потомству» Іллі Турчиновського). У літературі XIX ст. першість у мемуарних жанрах належать Т. Шевченку. Його «Журнал» (1858), короткі автобіографічні нотатки, листи поклали початок новому етапу розвитку мемуаристики в Україні. Під їх впливом до спогадів звертаються П. Куліш, М. Костомаров, М. Драгоманов, О. Барвінський, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, Б. Лепкий та ін. У XX ст. мемуарна література представлена творами різних жанрів: листи (Леся Українка, М. Хвильовий, М. Рильський, В. Стус), щоденники (П. Тичина, М. Драй-Хмара, Остап Вишня, О. Довженко, В. Симоненко), записні книжки (С. Васильченко, Варвара Чередниченко), нотатки (В. Минко, І. Багмут), літературні портрети (М. Бажан, С. Голованівський), есе (Є. Маланюк, Ю. Шерех). *Досить поширеними жанрами мемуарної прози є* повість, роман («Дороги моїх днів» В. Поліщука, «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» В. Дрозда, роман «Третя рота» В. Сосюри, «Повість мого життя» Зінаїди Тулуб). Чимало мемуарних творів належить письменникам української діаспори («Спогади про неокласиків» Юрія Клена, «На білому коні» та «На коні вороному» У. Самчука, «Щоденник» В. Винниченка, «Розмови в дорозі до себе» І. Кошелівця).

**Менестре́ль** *(лат. ministerialis — той, хто перебуває на службі)* — середньовічний мандрівний поет, музика, актор (пізніше — професіональний музика), відомий у Франції та Англії в XIII—XIV ст., подеколи брав участь у військових виправах свого сеньйора, стаючи його історіографом. На відміну від трубадура і трувера, М. не обов'язково сам писав вірші чи пісні, часто користувався творами ін. авторів.

**Мені́ппова сати́ра**, або **Мені́ппова сату́ра**, — жанр античної літератури, що полягає у вільному поєднанні віршів та прози, пов'язаний з іменем філософа-кініка Меніппа із Гадари сирійської (III ст. до н. е.). На жаль, від його спадщини лишилися тільки заголовки, однак традицію свого попередника продовжив Лукіан (діалоги «Меніпп», «Ікароменіпп», «Бесіди в царстві мертвих»), Марк Теренцій Варрон («Меніппові сатири»), Сенека-молодший («Згарбузіння божественного Клавдія»), Петроній («Сатирикон») та ін. М. с. — то, власне, філософська сатира із своєрідним перемішуванням серйозних та комічних мотивів, пародійною настановою, створенням

химерного (часто небуденного) середовища діяльності персонажів (сходження у потойбіччя, політ у небо, оживлення «царства мертвих» тощо), перевертання усталеної шкали цінностей, зумовлення вільної від літературних нормативів сюжетної лінії і т. п. М. с. відродилася у Франції під час т. зв. релігійних воєн (XVI ст.), набувши вигляду жорстких бичувальних сатир. На підставі цього давнього жанру М. Бахтін запропонував літературознавчий термін «меніппея» для позначення універсального типу жанрового змісту серйозно-сміхової спрямованості, вияву його амбівалентної природи, що полягає у пошуках філософських морально-етичних істин при панібратському ставленні до дійсності, у висвітленні злободенної проблематики крізь призму сміху, авантюрного сюжету, зміщеного часопростору. Потреба такого понятійного запровадження зумовлена літературною практикою, засвідченою творчістю Лукіана, Апулея, Ф. Рабле, Дж. Свіфта, М. Гоголя, М. Стороженка та ін. Водночас М. с. спостерігається у народній творчості (сміхова культура), зокрема й в українському фольклорі, у літературній спадщині мандрівних дяків, низового бароко І. Некрашевича, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та ін., традицією яких живиться «химерна проза» XX ст. (М. Йогансен, О. Ільченко, В. Земляк, Є. Гуцало, Вал. Шевчук), а також у комедіях М. Куліша, гуморі Остапа Вишні, пародіюванні Едварда Стріхи. До цього жанру належать «Московіада» та «Рекреації» Ю. Андруховича.

**Мента́льність** *(лат. mentalis — розумовий)* — глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, усталена і водночас динамічна сукупність настанов особистості, демографічної групи у сприйманні залежно від етногенетичної пам'яті, культури тощо. Вперше цей термін у науковому значенні застосував англійський вчений Р. Емерсон (1856). Згодом поняття «М.» набуло поширення у франкомовній гуманітаристиці, передусім у засновника школи «Анналів» Л. Февра та в його послідовників. У маніфесті «Нових анналів» він писав, що мислительні операції, спосіб світосприймання, емоційні процеси живляться з першоджерел людської душі, хоч вони чітко не усвідомлюються, проте визначають головні імпульси, спрямовані на формування історії та людини. Водночас М. формує специфічне середовище особистісного, національного та соціального життєдіяння, зумовлює його культурно-історичну динаміку, надає йому унікальних рис, відмінних від рис ін. середовищ. Тому так виразно різниться характер раціонального, емоційно стриманого сакса від темпераментного італійця і т. п. Ознаки М. позначаються на звичаях, традиціях, людській поведінці, на діяльності у будь-яких сферах, особливо яскраво — у мистецтві та літературі. Це стосується й укра-

їнського письменства, що зумовлено глибоко органічними чинниками національної психології з її домінантними емоційно-чуттєвими *рисами, виявленими* у тонкому ліризмі переживань (у піснях), мрійництві, одухотвореності, тяжінні до витонченого естетизму (народні вироби), гармонії (у ставленні до природи), повазі до особистісних інтересів, до свободи та вічевого права тощо. В сукупності такі елементи витворюють кордоцентризм (грец. *cardia* — серце і лат. *centrum* — осердя), власне основу української душі, її чільний визначальний принцип, у річищі якого розглядається національна М., розбудовуються відповідні світоглядні настанови. Серед них окреслюється антеїзм (від імені велетня Антея, котрий був непоборним доти, допоки тримався матері-землі), що полягає в любові до рідної землі, обожненні її, у прагненні гармонійних стосунків з нею, у шануванні родини. Таке емоційне переживання підкріплюється традицією рільничої та скотарської культури. Водночас добросердна вдача українця, в якій поєднуються критерії краси та користі, позбавлена ознак марновірства, зумовлена розкішними краєвидами лісостепу та степу (певні корективи у цьому аспекті спостерігаються в гуцулів та бойків, лемків та ін. горян), у глобальних проблемах тяжіє до безкраю, почасти без остаточних чітких форм (навіть існує «боязнь форми», про що писав М. Шлемкевич), до ірраціональних вимірів, до світоглядного плюралізму, до вільного виявлення своєї натури і т. п. Українська душа при такому внутрішньому багатстві не завжди адекватно реагувала на виклик історії, її свободолюбство подеколи переростало у згубну отаманську стихію, уникнення чітких форм в державотворчих та націотворчих питаннях призводило до неодноразової руїни тощо. Брак раціональних елементів, дисциплінованості, вольового чину національної М. одними з перших усвідомили письменники (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, «неокласики», представники «празької школи»), які зробили продуктивну спробу переакцентації питомого кордоцентризму, спрямування ментальної стихії великої емоційної напруги в доцільний дисциплінований потік, тобто переведення традиційного кордоцентризму у нову перспективну якість (див.: **Етнопсихологія; «Філософія серця»**).

**Месневі** *(араб. — здвоєння)* — у ліриці східних народів — велика за обсягом героїчна або філософсько-дидактична поема, написана двовіршем за схемою *суміжного римування* (аа бб вв...). Зверталися до цієї форми Рудакі, Нізамі, Сааді, Фізулі та ін. Про своєрідність версифікаційної структури свідчить уривок з поеми «Шах-наме» Фірдоусі, перекладеної В. Мисиком:

Хай в тебе розум буде водієм,
Бо тільки з ним добро ми пізнаєм.

**«Мета́»**

До слова мудрих слухом прихилися,
Де не ступнеш, знанням своїм ділися [...].

**«Мета́»** — літературно-політичний вісник, що виходив за редакцією К. Климковича у Львові з вересня 1863 до грудня 1865 як продовження тижневика «Вечерниці». Літературне обличчя журналу визначали вміщені в перших номерах твори Т. Шевченка («Заповіт», «Н. Костомарову», «Мені однаково»), П. Куліша (роман «Брати», оповідання «Мартин Гак», поема «Могилині родини», історична розвідка «Руїна», публікація «Дума про Саву Кононенка»), Д. Мордовцева (поема «Козаки і море»), Ю. Федьковича (оповідання «Стрілець», «Таліянка», «Хто винен?», поезії «До керманича», «Писанка», «Драма», «Не можу», «Однаково», «Зіронько моя», «Чекайте», «Шипітські берези») та ін. Тут вперше було опубліковано вірш-гімн П. Чубинського «Ще не вмерла Україна» (без зазначення автора). Спеціальна рубрика «Жива словесність» містила різножанрові зразки народної творчості, зокрема «Колядки гуцулів». У другий період свого існування, після річної перерви, з лютого 1865 припинив публікацію художніх творів і набув переважно політичного, публіцистично-полемічного спрямування, зосереджуючись на активізації інтелігенції у справі виховання національної самосвідомості та патріотизму українського народу, здобуття ним в обох імперіях політичних прав (на засадах законності, не революційним шляхом). Зберігаючи лояльність щодо цісарської влади, різко критикував російське самодержавство, його шовіністичну політику та галицьких москвофілів (статті «Централізм московський», «Руське питання», «Дещо до становища Русі супротив ляцько-московської борби», «Австрія і Україна» тощо). Чимало місця відводилося статтям на історико-етнографічні теми, різноманітній інформації з громадсько-політичного і культурного життя України, Галичини зокрема. Прогресивне значення журналу пов'язане і з виступами за розвиток національної літератури та театру на народній основі, ставлячи за зразок мову Т. Шевченка, Марка Вовчка (тут були опубліковані її два «Листи з Парижа») і правопис П. Куліша.

**Метагра́ма** *(грец. metagrápho — внесення зміни у текст)* — віршовий прийом (подеколи літературна гра), який полягає в заміні початкової літери у слові, що призводить до появи нових слів з відмінним смисловим значенням (жито — сито). М. використовується у точному римуванні:

Знов захід буряний. Недобрий.
Знов пророкує кров'ю літер,
Що ми загинем, яко обри,
Що буде степ, руїна, вітер [...] *(Є. Маланюк).*

Слова «літер» і «вітер», що римуються, мають ознаки М.

**Метажа́нри** *(грец. meta — через, після і франц. genre — рід, вид)* — типи змістово-формальних єдностей художніх творів, які співмасштабні всій історії культури. Виділяються три М.: філософський, феноменологічний і типологічний як різновиди моделювання дійсності за основними жанровими носіями. Філософський М. — це твори, в яких відчутна художня настанова на пізнання сутнісних проблем буття, узагальненість часу і простору, превалювання узагальнених образів. У феноменологічному М. предмет художнього зображення — явище як таке, описане в єдності різних його сторін. Розвиткові феноменологічного М. сприяла зацікавленість особистістю як художнім феноменом. Це також було зумовлене посиленою роллю авторського начала в літературі XIX—XX ст. Медитативність і сугестивність — дві сторони цієї моделі, два способи осягнення й виявлення глибинних пластів людської душі — ментального та інтуїтивного. Все, що пов'язане з аналізом, логічною рефлексією, відноситься до галузі медитації. Все, що освітлене інтуїцією, дається як пульсація самого почуття, а змістовне значення слів стає другорядним і обумовлює виникнення сугестії (див.: **Медитація; Сугестивна лірика**). Виникнення самого терміна «феноменологічний метажанр» прямого відношення до феноменологічної школи у літературознавстві не має. Типологічний М. — група творів, предметом зображення у яких виступає особливе. Воно характеризує явище у його причетності до певної спільності (моральної, соціальної, ідеологічної і т. ін.) й у зіставленні зі спільністю іншою. У такій якості предмет пізнання виступає в публіцистичних та ліричних творах (див.: **Публіцистична лірика**).

**«Мета́леві дні́»** — літературний та громадсько-політичний місячник, що виходив в Одесі (1930—33) на базі попередніх журналів («Блиски», «Прибой»). Друкувалися В. Сосюра, М. Йогансен, В. Гадзінський, О. Влизько, Т. Масенко, І. Калянник та ін. поети, а також прозаїки: Лесь Гомін (роман «Голгофа»), В. Миколюк (оповідання «Завіса гір», «У павутинні») та ін. Попри те що тут з'являлися статті прокомуністичного характеру (наприклад, І. Микитенко), були й аналітичні розвідки, як-от: літературні портрети «Василь Чумак» В. Гадзінського, «Євген Плужник» І. Романченка та А. Сивоконя, цікаві бібліографічні матеріали тощо.

**Металінгві́стика** *(грец. meta — через, після і франц. linguistique, від лат. lingua — мова)* — наука, яка досліджує діалогічні відношення в літературі та ін. сферах спілкування. Вона трактує висловлення як індивідуальну, авторську і конкретну значеннєву позицію того, хто говорить чи пише, виражаючи своє світоглядно-духовне ставлення, та досліджує ви-

слови мовця стосовно висловів інших мовців. Предметом М., зокрема, є відношення, які складаються поміж висловлюваннями типу: «запитання — відповідь»; «підтвердження — заперечення»; «схвалення — відмова»; «цілковите прийняття — дистанціювання»; «розважливе розуміння — перекручення»; «присвоєння чужої думки — безапеляційне її відкидання» і т. ін. Відношення такого типу мають своєрідний, інтеріндивідуальний і водночас інтеракційний характер, що увиразнюється у процесі взаємовпливу різних осіб і суб'єктів. Вони відрізняються від абстрактних і системних логічних, граматичних і предметних відношень тим, що виражають особистий, суб'єктивний стосунок до цілісності сенсу і водночас схоплюють його крізь призму впливу на себе і взаємопроникнення. Діалогічні відношення можуть виникати також у середині висловлювання, оскільки його складники чи композиційні елементи набувають окремих цілісних позиційних значень. У літературі вони виступають у найпростішій формі між репліками дійових осіб (наприклад, драматичні твори). В епосі вони зав'язуються між персонажами, персонажем і оповідачем, оповідачем і автором, а також всередині композиційно виокремленої мови персонажа, оповідача чи автора; проявляються також в авторських монологах, риторичних або внутрішніх монологах персонажів. Їх можна зустріти і в епістолярних стилізаціях, мемуарно-щоденниковій прозі з елементами стилізації. Діалогічні відношення споріднені з явищами включення у висловлення чужої мови, що супроводжується вираженням свого ставлення до неї. Діалогічні стосунки характеризують розмаїті різновиди іронії, полеміки, пародії, наявні також у ліриці. М., крім того, займається орієнтацією слова на адресата, явищами фамільярності і дистанційності слова, а також двоголоссям. Одним із творців М. у цьому значенні слова був М. Бахтін.

**Металóгія** *(грец. meta — через, після і logos — слово, вчення)* — вживання слів у переносному значенні на відміну від автології, основа розбудови тропів. Приклад яскравого металогічного мислення — лірика М. Воробйова:

> Вода догоряє під кленом.
> В ній клен
> догоряє під кленом.
> І скляр зупинився,
> стоїть...
> Не треба — кажу —
> не скліть.

Звичайна осіння картина у металогічному баченні поета набуває глибокої філософської місткості, переймається гостродраматичним переживанням.

**Метаморфо́за** *(грец. metamorphōsis — перетворення)* — перетворення однієї форми образу на іншу, видозмінення тропа. Основа М. — придієслівний орудний відмінок, що виконує додаткову семантичну роль при предикаті, коли суб'єкт мовлення зазнає постійних перевтілень:

Отак тая чорнобрива
Плакала, співала...
І на диво серед поля
Тополею стала *(Т. Шевченко)*.

М. має схильність до образотворення через епізод ліричного сюжету, тоді як метафора охоплює весь сюжет, має визначальне семантичне навантаження. М. — найдавніший троп, у ній вбачається відгомін міфологічного світосприйняття, за яким всі явища трактуються взаємоперехідними: *«Струнка тополя тонша й тонша,/ мов дерево ставало б птахом»* (Б.-І. Антонич). Найчастіше М. вживається при дієсловах «бути», «стати», «прикидатися», «бачитися» тощо (*«Поете! Будь собі суддею»*, М. Рильський), хоч трапляються й ін. випадки:

Арфами, арфами —
золотими, голосними обізвалися гаї
самодзвонними [...] *(П. Тичина)*.

**Метате́за** *(грец. metathesis — переміщення)* — переставляння звуків та складів у словах (соша замість шосе, лерігія — релігія, ліворуція — революція, пролітаріат — пролетаріат і т. п.), часто трапляється у дитячому мовленні (лопата — копата тощо). М. спостерігається в художній літературі (ім'я Немидора замість Минодора у повісті «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького та ін.).

**«Метафізи́чна лі́рика»**, або **«Метафізи́чна шко́ла»**, — стильова течія англійських поетів-маньєристів XVII ст. (Дж. Донн, Дж. та Е. Герберти, Г. Кінг, Дж. Клівленд та ін.), названа так прихильниками раціоналістичних нормативів класицизму, противниками творчої свободи, які в поняття «метафізика» (грец. *«Meta ta physika»* — по фізиці, після фізики) вкладали свій упереджений, неадекватний зміст (Дж. Драйден, С. Джонсон): «пишномовний», «химерний», «нісенітний», дарма що представники «М. л.» опиралися на досвід пізнього В. Шекспіра, Дж. Чампена, С. Тьорнера та ін. «лизаветинців», розширили можливості англійської лірики. Вони, на відміну від «поетів-кавалерів», власне, епігонів Ренесансу, прагнули єднання віршованого слова з довкіллям через людське переживання, рівновелике світопізнанню. Для них чуттєва напруга, не заперечуючи критеріїв розуму, часто пом'якшуючи їх, поривалася до безкраю відкривавчих осяянь, до сміливого поєднання віддалених асоціацій. Багато в чому «М. л.» завбачила естетику романтизму та модернізму.

**Мета́фора**

**Мета́фора** *(грец. metaphora — перенесення)* — троп поетичного мовлення. В М. певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ та предметів через інші за схожістю чи контрастністю. Вона не може бути «скороченим» порівнянням, тому посідає синтаксичне місце, призначене для предиката (*«пакіл неба цвіте глечиками хмар»* — В. Голобородько). Це — перехід інтуїтивного осяяння у сферу раціональних понять. І чим далі містяться один від одного протиставні розряди об'єктів, тим яскравіша М., яка прагне, на відміну від символу, зосередитися в образній оболонці:

Вечір крапчастий
в деревах моркву гризе.
Під засушеною квіткою
хата сторінку чита.
В клубок білих ниток
заховався кіт,
дивиться на кашель,
що візерунком синім
коло баби спить *(М. Воробйов)*.

Сконцентровуючи та узгоджуючи у своєму потужному семантичному полі найвіддаленіші чи найнесумісніші асоціації, М. постає суцільним непочленованим тропом, який може розгортатися у внутрішній сюжет, не сприйнятний з погляду раціоналістичних концепцій. М. тут подібна до загадки, але з тією відмінністю, що не підлягає декодуванню, вимагаючи визнання за собою нової реальності, розбудованої за естетичними принципами.

**Метафра́за** *(грец. metaphrasis — перефразування)* — точний переказ змісту художнього твору або підрядковий прозовий переклад вірша іншою мовою.

**Метоні́мія** *(грец. metōnymia — перейменування)* — різновид тропа, близького до метафори, в якому переноситься значення слів з певних явищ та предметів на ін. за суміжністю. Читаючи у В. Сосюри *«Місто взяло в ромби і квадрати / всі думки, всі пориви мої...»*, читач уявляє не тільки кострубаті контури урбанізованого міста, а й психологічний стан людини, яка вперше опинилася в такому неприродному (штучному) середовищі. У цьому відмінність М. від метафори, в котрій ніколи часткове не замінює ціле. М. подеколи розгортається в ліричний сюжет, як принаймні в одному з віршів Т. Мельничука, написаному під час заслання, де вона увиразнюється в пуанті:

вчуся в таборі
грати на бандурі
бо думаю собі
поки я в таборі

то хай хоч навчуся
грати на бандурі
і вчуся вчуся
а то у мене
нічого не виходить
струни з-під пальців
тікають на Україну.

**Ме́тр** *(грец. metron — міра, розмір)* — властива віршам ритмічна впорядкованість, базована на дотриманні відповідної міри, а також міра, що полягає у певному сполученні звукових складників, які правлять за еталон віршового ритму; неподільна ритмічна одиниця — стопа з відповідним розташуванням довгих і коротких або наголошених і ненаголошених складів. Міра є запрограмованим зразком віршового розміру, зазвичай нормативного, схематичного, з необхідними правилами, знання яких обов'язкове для поета. В цьому полягає відмінність М. від близьких йому ритмічних тенденцій мовлення, пов'язаних із фізіологічними умовами артикуляції, дихання тощо. М. виявляє внутрішній принцип організації віршової мови, що характеризує передусім квантитативність — кількість мовних елементів, які щоразу утворюють специфічні метричні (віршові) одиниці: стопа, розмір, строфа. Він сприймається за канон, схему ритму, а ритм трактується як його конкретизація у віршовому тексті, можлива завдяки сумірності звукових періодів або через періодичні проміжки. У давніх єгипетських, халдейських, єврейських, китайських віршах спостерігалася відсутність правильного М., ритм думки або речення оформлювався через паралелізми, які в арабів компенсувалися римою. М. найчастіше вживається при аналізі античної версифікації, завдяки якій постав цей термін, де він стосувався структури строфи і типу віршового мовлення, на відміну від ритмів, що мислилися у єдності з наспівом. Кількісне віршування, крім еолійських та сатурнійських розмірів, покладалося на тривалість у часі, потрібного для вимовляння короткого складу, названого греками хронос протос, а римлянами — морою (◡). Поряд з ним вживається довгий склад (—). Основним часом вважалася найменша одиниця ритму, яка формувала не лише окрему стопу, а віршовий рядок. Сполучення довгого складу з коротким складало тримірний розмір. Кількість стоп віршового ряду зумовлює ритмічний трохеїчний, дактилічний, пеонічний, іонічний тип віршоскладання. За кількістю М. визначався диметр, триметр, тетраметр, пентаметр, гекзаметр. До них долучалася назва типу віршоскладання, наприклад, трохеїчний диметр. У квантитативних мовах М. збігається із просодією і довжиною складів, що відповідає ритмічному наголосу (ікту),

з якими не завжди узгоджені граматичні наголоси (акценти). Характерний М. і для арабського арузу. За доби середньовіччя М. протиставляли ритмам, власне віршам, побудованим на акцентах, кількості складів та римі. Однак пізніше поняття «М.» було перенесене і на силабіку та силабо-тоніку, могло стосуватися будь-яких віршових одиниць квалітативного віршування. У сучасній українській версифікації він стосується як двоскладової (хорей, ямб), так і трискладової (дактиль, амфібрахій, анапест) стопи, вказує на віршовий розмір, який може варіюватися в межах віршового рядка. Часто М. вживають, коли йдеться про форму цілісного верса, що визначається кількістю та формою стоп або кількістю складів чи наголосів, про строфу, наділену відповідною схемою, котра може збігатися і не збігатися із семантичним або синтаксичним чинниками віршування, як у випадку з енжамбеманом, іноді у своєрідних синтагматичних членуваннях. Постійність М. виявляється завдяки повторенням стопи, верса, строфи. До постійних ознак М. належать також цезура, константа (обов'язковий наголос у силабічному вірші), каталектика, акаталектика, рими, які подеколи виконують єднальну функцію поетичного мовлення, зокрема в акцентному вірші. Іноді поняття «М.» застосовують як назву сукупності всіх формальних властивостей вірша, відмінних від прози. Новітня поезія вільніше поводиться із нормативами М., дбаючи про поширення меж ритмічного розмаїття вірша. Проблемам М. присвячені віршознавчі дослідження Б. Якубського («Наука віршування», 1922), В. Жирмунського («Теорія вірша», 1975), Галини Сидоренко («Українське віршування», 1972), М. Гаспарова («Нарис історії російського вірша. Метрика, ритміка, рима, строфіка», 1984), І. Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985; «Метрика», 1994), А. Ткаченка («Мистецтво слова. Вступ до літературознавства», 2003) та ін. Див.: **Віршовий розмір.**

**Мéтрика** *(грец. metrikē — міра)* — умовна назва системи версифікаційних правил певної національної поезії, передусім теорія віршових розмірів. М. не охоплює всього віршознавства. Проблеми акцентуації у віршах, інтонації, інструментування, строфіки — поза її безпосередньою компетенцією, хоч вони постійно перебувають у полі її зору. В адекватному розумінні слова термін «М.» означає розгляд будови віршового рядка.

**Метроря́д** — фрагменти віршових рядів, у межах яких відбувається чергування стоп, деколи розмикання на два (рідше — три) віршові рядки у вигляді піввіршів, розмежованих цезурою:

> В холодний простір // вмерзла булава
> Летиш крізь вічність. //
> Крижані стремена *(Оксана Пахльовська).*

**«Ми́»** — літературна група українських письменників у Варшаві у період міжвоєнного двадцятиліття; журнал, який видавала вона та її попередниця — група «Танк». Група «Танк» зорганізувала видавництво «Варяг» (1933—39), яке, крім творів Наталі Лівицької-Холодної, С. Гординського, Б. Ольхівського, А. Крижанівського та ін. українських письменників, «Бібліотеки українського державника», видавало літературний неперіодичний журнал «Ми» (1933—37 — у Варшаві, а з № 7 (1937—39) — у Львові. Видавець М. Куницький). Група і журнал відіграли важливу роль у розвитку української літератури на території Польщі перед Другою світовою війною. Засновниками групи були Є. Маланюк, А. Крижанівський, Наталя Лівицька-Холодна. Увійшли до неї українські письменники, що проживали у Варшаві (ширше — Польщі), львівська літературна молодь, що припинила свої стосунки з «Вісником» Д. Донцова (ЛНВ). На сторінках квартальника «М.» друкувалися твори Б. Лепкого, А. Крижанівського, Є. Маланюка, Ю. Косача, Наталі Лівицької-Холодної, М. Рудницького, С. Смаль-Стоцького, С. Гординського, Б.-І. Антонича, Б. Ольхівського, Я. Дригинича, М. Доленги, Ю. Липи, І. Дубицького та ін. До 1937 журнал видавався кожних півроку, у 1939 — раз на два місяці. Його редакторами були журналісти І. Дубицький, Б. Ольхівський, письменник А. Крижанівський. Художнє оформлення здійснював чоловік Наталі Лівицької-Холодної і син визначного маляра-імпресіоніста П. Холодного (старшого), маляр і графік П. Холодний (молодший). У першому номері журналу, в есе «Європа і ми» М. Рудницького була викладена програма засновників видання: орієнтація не на донцовсько-липівську заангажованість літератури, а на її естетичні вартості. Був високо оцінений польською критикою.

**«Мисте́цтво»** — літературно-мистецький тижневик Української секції Всеукрліткому (Київ). У 1919 вийшло 6 номерів, у 1920 — лише один за редакцією Г. Михайличенка та М. Семенка, всі наступні — за редакцією М. Семенка. Друкувалися поезії В. Чумака, В. Ярошенка, П. Тичини, В. Коряка, В. Алешка, К. Поліщука, М. Терещенка, Д. Загула, М. Семенка, І. Кулика, В. Еллана (Блакитного), О. Слісаренка, Я. Савченка та ін. Деякі твори мали авторські жанрові визначення: «інтерлюдія» («На Електриди!» В. Коряка), «ревфутпоема» («Тов. Сонце» М. Семенка), «поезофільма» («Весна» М. Семенка). Серед авторів прозових творів — Ігнатій Михайлич (Г. Михайличенко), В. Еллан (Блакитний), К. Поліщук, С. Віче (Василь Чумак), М. Івченко, А. Прийдешній (Антон Приходько) та ін. Переважають новели-мініатюри, шкіци, етюди, настроєві замальовки. Наприклад, «Море», «Спека» В. Еллана (Блакитний), «Останній день» К. Поліщука, цикл

«Місто», «Крик» Г. Михайличенка, «Бризки пролісок» В. Чумака тощо. На сторінках обговорювалися проблеми розвитку мистецтва XX ст., зокрема т. зв. пролетарського. У ч. І 1919 видрукувано матеріали засідання Дискусійно-академічної комісії Всеукраїнського літературного комітету при Наркомосвіті: «Нове мистецтво» (твердження В. Коряка), «Пролетарське мистецтво» (тези доповіді, виголошеної 3 квітня 1919 Г. Михайличенком). Останній обстоює, на противагу ідеологам пролеткульту, естетичні позиції, згідно з якими мистецтво має залишатися саме мистецтвом, сприяти гармонії людських почуттів, а не бути словесним кривлянням чи додатком до «машинерії» або політичних догм. З позицій здорового глузду порушує Г. Михайличенко і питання про діалектичну єдність національного та інтернаціонального. Друкувалися також статті про тогочасну українську лірику (Б. Тиверця — псевдонім Д. Загула), про українську критику (Я. Савченка) тощо. Мав розділи «Хроніка», «Мистецька трибуна», «Бібліографія».

**«Мисте́цький льо́х»** — літературно-мистецький клуб у Києві (1919), заснований Молодим театром на чолі з Лесем Курбасом на вул. Миколаївській, 11. Тут проводилися дискусії, вернісажі, літературні вечори тощо, в яких брали участь символісти (Я. Савченко, В. Кобилянський та ін.), авангардисти (М. Семенко), революційні романтики (В. Чумак), актори Молодого театру та ін.

**«Миту́са»** — літературно-мистецький місячник. Виходив у Львові протягом січня — квітня 1922. Видавали колишні січові стрільці, які об'єдналися в літературну групу «Митуса», — Р. Купчинський, О. Бабій, В. Бобинський, Ю. Шкрумеляк. Ілюстратором був П. Ковжун. Мав розділи «Поезія», «Поетична проза», «Мистецька трибуна»; рубрики «Мистецька хроніка» та «Книжки до оцінки». Друкувалися Р. Купчинський, В. Бобинський, Ю. Шкрумеляк, Д. Загул, А. Павлюк, О. Бабій, О. Слісаренко, М. Семенко, О. Обідний, М. Володимир, М. Одолян, Є. Яворовський, В. Левицький (Софронів), Ю. Липа, Маркіян Леліт (В. Бобинський), А. Волощак, Ф. Дудко, А. Невинський, М. Мельник та ін. У «М.» вперше опублікована стаття В. Бобинського «Від символізму — на нові шляхи», в якій проаналізовано процес формування символізму в українській літературі, огляд Б. Тиверця (Д. Загула) «Сучасна українська лірика», де основну увагу приділено поезії П. Тичини та М. Семенка. Цікавився проблемами українського театру, скульптури.

**«Миха́йло Петро́вич Драгома́нов. 1841—1895. Його́ ювіле́й, сме́рть, автобіогра́фія і спи́с тво́рів»** — літературно-науковий збірник, у якому подано різноманітний матеріал з України та з-за кордону, що висвітлює життя і творчість

М. Драгоманова, його внесок у розвиток філософської, громадсько-культурної та естетичної думки України, співпрацю з європейським науковим світом. Уклав і видав М. Павлик 1896 у Львові до 30-річчя творчої праці М. Драгоманова. Містить і матеріали посмертного пошанування М. Драгоманова. «Тим часом як ювілей Михайла Драгоманова зворушив і згорнув докупи усі радикальні елементи Русі-України, смерть його потрясла до глибини душі ще далеко ширші кола — і своїх, і чужих». Ці дві тенденції знайшли вияв у матеріалах збірника. Перша, ювілейна, частина знайомить із святковими заходами, промовами представників різних товариств, інституцій, партій, в яких вимальовується образ М. Драгоманова. Подаються привіти й промови емігрантів з Росії (А. Ляхоцького, С. Степняка-Кравчинського, Ф. Вовка та ін.), українських письменників, громадсько-культурних діячів з Галичини (Наталі Кобринської, В. Стефаника, Д. Лукіяновича та ін.), вчених з європейських країн: А. Рамбо, Л. Леже, Г. Парі (Франція), В.-К. Морфілла (Англія), Ю. Полівки (Чехія) та ін. Друга частина — скорботно-траурна — охоплює матеріали преси, що стосуються смерті та похоронів вченого, подає мовою оригіналу надгробні промови, некрологи з українських та зарубіжних газет, а також три автобіографії М. Драгоманова та бібліографічний покажчик його творів, укладений М. Павликом. У першій та другій частинах збірника вміщено поетичні твори-привіти вченому, серед них вірші: «Була доба, пишали ясні мрії», «Поклон Тобі від нас, земляче дорогий», «Дорогій пам'яті М. П. Драгоманова» (їх автори з політичних міркувань не названі).

**Міжлітерату́рні взаємозв'язки́** — схильність літератур до взаєморецепції оригіналів через переклад, запозичення, переспів тощо, до постійної взаємодії, стимульованої жанрово-стильовими впливами, міграцією сюжетів та нею зумовленими зустрічними течіями, що призводить до їх збагачення як відкритих художніх систем. Завдяки цьому створюються продуктивні, рухливі зв'язки між каноном та його варіантами. М. в. можуть бути безпосередньо чи опосередковано контактними, синхронними, напівсинхронними, несинхронними, а також локальними, ізольованими. Адаптація текстів однієї літератури іншою відбувається шляхом їхнього онаціоналення, осучаснення, в іншому разі їм загрожує асиміляція внутрішньо багатшої за жанрами і стилями літератури. М. з. вивчає порівняльне літературознавство, водночас їх використовує інтертекстуальна практика.

**Мі́м** *(грец. mimos — лицедій)* — малий комічний жанр античної драми, одна з форм народного театру, започатковувався як невеличка сценка комічного чи розважального ґатун-

ку на тему повсякдення з характерною фігурою (рибалка, ремісник та ін.). Першу літературну обробку здійснили сицилійський поет Софрон (V ст. до н. е.) та його син Ксенарх. М. набув поширення в добу еллінізму, трансформувався в середньовічні жанри — у французькі фабльо чи італійські комедії масок.

**Мінезі́нгер** *(нім. Minnesänger — співець любові)* — німецький середньовічний поет-музика, автор творів куртуазної любовної лірики. Використовуючи на початках прийоми народної пісні (XII ст.), М. невдовзі зосередилися на власній тематиці, опрацьовуючи мотив неподіленого кохання до недосяжної дами серця. Поступово версифікаційна культура М. (як і трубадурів та труверів) удосконалювалася, виходила за межі оспівування лицарського ставлення до культових проблем закоханості, набувала загальнонаціонального значення. Найвідомішим М. вважається В. фон дер Фогельвейде (1170—1230). На жаль, згодом мінезингерівська лірика перетворилася на літературну стилізацію і на початку доби Відродження зникла.

**Мініатю́ра** *(лат. minium — червона фарба, кіновар)* — невеликий за обсягом, цілком довершений художній твір, який узагальнює чи типізує картини. Прикладом прозової М. можуть служити «Окрушини» Ірини Вільде, для яких характерні афористичність висловлювання, відсутність несуттєвих подробиць, вибухова кінцівка. Жанр М. апробовують також прозаїки В. Чухліб, Марія Цуканова та ін. Більшого поширення дістали вірші-М. До них належать рубаї у поезії східних народів, японський хоку, польські фрашки, українські коломийки. Часто звертаються до цієї лаконічної форми й українські поети:

Глухе падіння яблук — наче крок
Годин нічних, коли з німого глибу,
Як сім'я Всесвіту, струмки зірок
Спадають на земну родючу скибу *(В. Мисик)*.

У М. метафори можуть настільки ущільнюватися, з одночасним випаданням проміжних структур, що рима стає практично неможлива. Нерехід до неримованої літератури активізується в українській літературі у шістдесятників (М. Воробйов, В. Голобородько та ін.):

провалюється сонце
у церкві вечора туляться одне до одного сироти
очі заплющені
роти широко розкриті
а голосів нема *(В. Ілля)*.

Дуже поширені М. сатиричні і гумористичні.

**Міра́кль** *(франц. miracle, від лат. miraculum — чудо)* — жанр середньовічної релігійно-повчальної драми, за основу якої бралися розповіді про «чуда», здійснені Богородицею.

Сюжети запозичувалися з житій, апокрифів, східних переказів тощо. Незважаючи на таку природу жанру, в ньому певною мірою відображалися зміни в житті і свідомості народу: в М. згодом вносилися авантюрно-розважальні, побутові мотиви, пов'язані з життям осіб, яким являлося чудо. В українській літературі подібними до М. були деякі шкільні драми (XVII—XVIII ст.). Елементи поетики М. спостерігаються в драматургії символізму, що було типологічним проявом жанротворчої функції незвичайного, таємничого в сюжеті драматичного твору.

**Місте́рія** *(грец. mystērion — таїнство, таємний релігійний обряд на честь якогось божества)* — західноєвропейська середньовічна релігійна драма, що виникла на основі літургійного дійства. Основою М. різдвяної та великодньої є біблійні сюжети. Виникнувши у XIII ст., вона поширилась у XIV—XV ст. в Італії, Англії, Німеччині, Нідерландах, Франції у вигляді масових видовищ. М. інсценізувала народження, смерть і воскресіння Христа. Ці три події християнської історії були їх композиційними центрами, навколо яких компонувалися безліч ін. євангелійних епізодів (про прикликання апостолів, вилікування хворого, зцілення німого, таємну вечерю). М. успадкована Київським шкільним театром. Традиційними М. були анонімні «Слово про збурення пекла», «Дѣйствіє на Рождество Христово», «Царство Натури Людской», «Мудрость предвѣчная», «Властотворний образ Человѣколюбія Божія» та ін. У них автори дотримувалися композиції середньовічного типу з притаманним їй неквапливим розгортанням подій. Виділявся також центральний епізод, якому підпорядковувалися всі інші. Активно використовувались у М. алегорія, заміна містеріальних персонажів алегоричними постатями при збереженні містеріальної послідовності. Наприклад, у «Торжестві Єстѣства Человѣческього» Адам і Єва перетворюються на постаті Відчаю, Плачу; Сатану замінюють фігури Лакомства, Нестримності і т. ін. Містеріальний сюжет міг замінюватися в окремих випадках не тільки біблійним, а й світським, зокрема історичним.

**Місце́вий колори́т** — див.: **Локальний прийом.**

**Мі́ф** *(грец. mythos — слово, переказ)* — розповідь про богів, духів, героїв, надприродні сили і ін., які брали участь у створенні світу. М. — витвір наївної віри, який складає філософсько-естетичний комплекс давньої епохи, яка ґрунтується на заміні об'єктивності сприймання суб'єктивним апріорним переконанням. У давні часи М. створював уявлення про світ, впливаючи на процес пізнання, був основою для інтерпретації природних і суспільних явищ, ритуальних обрядодій. М. існував переважно у віршовій або розповідній формі, часто правив за основу синкретичних форм творчості, зумовлював ство-

рення національного фольклору та літератури. Перебуває у тісних зв'язках з літературою, етнографією, психологією та філософією. Дослідженням М. займалась українська символічна школа міфологів, розглядаючи міфологію в єдиному комплексі лінгвістичних досліджень: українські міфи та символи трактувались як варіанти арійського (орійського) та слов'янського світобачення. О. Потебня вперше почав тлумачити це поняття не лише синхронно, а й діахронічно, реконструюючи історичний шлях розвитку людського мислення. Сучасна літературознавча та філософська думки тлумачать М. як узагальнено-цілісне сприймання дійсності, що характеризується нерозчленованістю реального й ідеального та виявляється на рівні підсвідомості. М. як спосіб мислення характеризується апріорністю, існуючи у формі як індивідуального, так і колективного підсвідомого.

**Міфологізм** — спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури. Значення міфу в літературному творі не тотожне його семантиці у першозразку й залежить від культури епохи, задуму письменника, жанру твору. Перехід міфічного образу в поетичний пов'язаний з усвідомленням відмінності між суб'єктивністю процесу пізнання та об'єктивністю дійсності. Один і той же міфологічний мотив, опрацьований протягом багатьох віків, набуває у кожній епосі нових значень, служить способом втілення нової проблематики й може з часом повністю втратити архаїчний елемент або ж здобути його нове, символічне вираження. У сучасному літературознавстві виник окремий напрям, т. зв. архетипна критика, засновник якої — літературознавець Н. Фрай. Її основа — ідея літератури як «перетвореної міфології», тому історія літератури розглядається не у загальноісторичному контексті, а як форма внутрішнього саморуху — «тотальної історії літератури» — особливостей видозміни міфологічних начал на різних етапах розвитку літератури. Відображення у літературному творі давніх міфологічних уявлень часто опосередковане через трансформовані форми поетичного переосмислення, зокрема через символ. Проблемою М. в літературі займалась українська символічна школа міфологів, а згодом О. Потебня, який створив психолінгвістичну концепцію теорії літератури, в її підґрунті — ідея спорідненості психологічних основ творення слова, міфу й літературного твору. У сучасній літературі риси М. знаходимо в латиноамериканському романі (Г. Гарсіа Маркес, Х. Гастуріас), українському химерному романі 70-х (В. Земляк, П. Загребельний, В. Дрозд, О. Ільченко), у баладі (І. Драч, П. Мовчан, М. Воробйов, І. Калинець).

**Міфологічна школа** — напрям у фольклористиці та літературознавстві німецьких романтиків (початок XIX ст.), спирався на естетику Ф.-В.-Й. Шеллінга та братів А. і Ф. Шлеге-

лів, які обстоювали думку про міф як необхідну умову мистецтва, ядро поезії. Філософські основи М. ш. доконечно оформилися після видання «Німецької міфології» братів Я. та В. Грімм, що сприяло усвідомленню сутності «народної душі» не тільки греків чи римлян, а й іранців, кельтів, германців, слов'ян. М. ш. швидко поширилась у багатьох європейських країнах, спонукавши до осмислення проблеми народності мистецтва, менталітету, щоправда, в романтичному обарвленні. В Україні зазнали її впливу представники Харківської школи романтиків, стимульовані до пошуків національних першоджерел поезії (І. Срезневський, М. Костомаров, А. Метлинський та ін.). М. ш. розвивалася двома напрямами: етимологічним (лінгвістична реконструкція міфу за допомогою «палеолітичної» методології) та демонологічним (порівняння схожих за змістом міфів). Представники першого напряму А. Кун, М. Мюллер, Ф. Буслаєв та ін., другого — В. Шварц, О. Афанасьєв. Досвідом М. ш. користувався О. Потебня. Згодом методологія М. ш. була відхилена.

**Міфолóгія** — 1) сукупність функціональних міфів в обробці певної культури»; *2) наука, що вивчає особливості* міфів. Найбільш цілісно збереглась і набула найширшого літературного переосмислення антична М., зокрема давньогрецька. На початку XIX ст. розпочалося вивчення та порівняльно-історичний аналіз давньоіндійської, давньоіранської, давньогерманської та античної М. Українська М. не зафіксована цілісно: елементи давніх міфологічних уявлень, сюжетні мотиви ритуальних дійств опосередковано збереглись у фольклорних творах (казках, легендах, обрядових піснях, баладах), часто у поетично трансформованих формах.

**Мнемонíчні** *(грец. mnēme — пам'ять)* **вíрші** — вірші навчально-дидактичного призначення, що створюються для розвитку пам'яті. Віддавен використовувалися в освітній практиці, коли заримовувалися певні граматичні або математичні правила, відомості з різних дисциплін:

Є ще люди сонні, наче сови,
а глухі до слова — це найгірш.
Ти до рідної прислухайсь мови,
прокажи відмінки — це ж як вірш!

Називний питає: хто ти? що ти?
Хоче він про наслідки роботи
і про тебе чуть лише похвали,
щоб тебе як приклад називали.

Родовий доскіпує свого —
хоче знати він: кого? чого?
І про тебе знать, якого роду,
що немає роду переводу.

Все давальний дасть — не жаль йому,
але хоче знать: кому? чому?
Знать про тебе, гожого на вроду,
що даєш і ти своєму народу? [...] *(Д. Білоус).*

**Мóва** — самобутня система звукових знаків, основа духотворчого життя етносу, нації, людства. Виконує важливі комунікативні, соціативні, пізнавальні, оцінні, волютативні, емотивні, естетичні функції, не зводячись до жодної з них зокрема, оскільки зосереджує в собі універсальні ознаки. М. у процесі мовленнєвого самоздійснення постає у вигляді текстів, характеризується як відносною їх стійкістю (аспект синхронії), так і гнучкістю, змінністю, динамікою (аспект діахронії). Мовні одиниці (фонеми, морфеми, лексеми, словосполучення, синтагми, речення та ін.) і відношення між ними витворюють складну органічну структуру мовної системи, простежувану на парадигматичній (протиставлення мовних елементів, об'єднаних за спільними властивостями) та синтагматичній (лінійна суміжність, послідовність мовних елементів у мовленні) площинах. Поняття «М.» має свої іманентні форми (діалект, койне, просторіччя, літературна мова), хоч і вживається у вужчому значенні як вторинна семіотична система (звукова, кольорова, пластична, графічна тощо) чи сукупність знаків спілкування у тварин, птахів і комах. Вона є однією з істотних домінант будь-якої нації, запорукою збереження її самтожності, генетичним кодом, в якому не тільки зберігається і накопичується культурно-історична інформація, а й забезпечується буття цієї нації. Особливої гостроти проблема М. набула в Україні, позбавленій своєї державності, тому філологічне питання тут мало політично-репресивне забарвлення. Надзвичайно послідовною у цьому напрямі була політика Росії (як царської, так і комуністичної), в одних випадках схильна до загравання з національними почуттями українців (українізація та ін.), у других — безцеремонно цинічна:

1720 — указ Петра І про заборону книгодрукування українською мовою;

1754 — указ Катерини II про заборону викладання українською книжною мовою в Києво-Могилянській академії;

1769 — розпорядження синоду про вилучення українських текстів з писаних церковних книг;

1811 — закриття Києво-Могилянської академії (на той час в Україні діяло 24 друкарні, в Росії — 2);

1862 — закриття недільних шкіл, де викладання велося українською мовою;

1863 — циркуляр міністра внутрішніх справ Росії Валуєва про заборону випуску українською мовою будь-якої літератури, крім художньої, проте й вона занадто обмежувалася цензурою;

1876 — указ, підписаний царем у м. Емсі, про заборону ввезення українських книжок з-за кордону;

1884 — закрито українські театри;

1895 — заборона української дитячої книжки;

1938 — постанова ЦК ВКП(б) «Про обов'язкове вивчення російської мови», спрямована на русифікацію неросійських націй;

1961 — курс КПРС на «зближення та злиття націй», тобто суцільну росіянізацію.

Такою була майже трьохсотлітня війна Росії проти української М. Подібною методологією користувалися й ін. шовіністи — польські (т. зв. пацифікація у 20—30-ті на теренах Волині, Галичини, Підляшшя, Холмщини), угорські (мадяризація Закарпаття після 1939) і т. п. Першими жертвами цієї політики були письменники. Тому вибір творчої долі українського митця іноді змушеного, як М. Гоголь, реалізувати свій талант у чужомовній стихії, поставав передусім проблемою М. Водночас українські письменники за тривалої відсутності мовознавців самі починали з «азів» («максимовичівок», «драгомановок» і т. ін.), назви яких вказують на їх авторство. І хоч несприятливі історичні обставини спонукали їх битися «головою об мур заборони нашої мови» (М. Сріблянський), завдяки їм закладалися основи вітчизняної науки (діяльність НТШ у Львові), формувалася національна свідомість, культурницькі та політичні рухи (Кирило-Мефодіївське братство, «Громада», «Просвіта», «Братство тарасівців», різні партії тощо), окреслювалися націотворчі та державотворчі концепції. Водночас українська література розкривала невичерпний потенціал рідного слова, відомого своєю винятковою евфонічністю та семантичною місткістю і гнучкістю.

**Мо́ва-посере́дник** — мова, що стала проміжною ланкою у поширенні оригінального літературного твору. Нині М.-п. вважаються розповсюджені європейські мови (англійська, німецька, французька), якими переважна більшість перекладів виконується вперше. Наприклад, М.-п. для Лесі Українки у перекладі гімнів «Рігведи», написаних санскритом, — німецька; І. Франко, перекладаючи індійські легенди з «Махабгарати», також користувався німецьким посередником; П. Куліш, намагаючись подати україномовний варіант Біблії, використовував англійський текст. З другої половини XX ст. зростає тенденція перекладати тексти безпосередньо з оригіналу (або ж за підрядником) без участі М.-п.

**Мо́ва худо́жньої літерату́ри (поети́чна мо́ва)** — мовна система, яка функціонує в художній літературі як засіб створення естетичної реальності, найповніше виявляє творчі можливості кожної національної мови. М. х. л. співвідноситься з літературною (унормованою і кодифікованою) мовою та художнім мовленням, але зв'язок з літературною мовою трактують по-різному, нерідко розглядають як один із функціональних стилів літературної мови, а також інтерпретують як

мову в її естетичній функції, як матеріал мистецтва (при цьому йдеться вже не про окремий стиль, а про особливий модус мови взагалі). У М. х. л. входять усі структурні рівні літературної мови та (реально чи потенційно) елементи розмовної мови, діалектів. Ця естетично організована мовна система виявляє себе у певних стилях (белетристичному, поетичному тощо) та в сукупності індивідуальних стилів (ідіостилів) кожного з письменників і реалізується в їх художньому мовленні (текстах). Інтерпретація літературних текстів на рівні художньої мови, що передбачає вихід за межі художнього мовлення, письменницького ідіостилю, сприяє розглядові літературного процесу в єдності та наступності його культурно-історичного розвитку. У мистецькій сфері різні аспекти співвідношення мови і мовлення набувають особливого вияву. Скажімо, те, що сприймається тільки як уживання в мовленні, тобто не стало фактом кодифікованої літературної мови, є своєрідною нормою М. х. л. (наприклад, поетичні неологізми). По-особливому виявляється в поетичній мові і співвідношення парадигматики та синтагматики. У М. х. л. функціонують усі загальновживані мовні засоби, проте їй притаманні і специфічні риси: виразна спрямованість системи на естетичне перетворення (трансформацію) мовних засобів, зокрема семантики мовних одиниць, максимально посилюючи їх зображально-виражальну здатність (експресивність) творити художній образ і виражати всю повноту художнього змісту; індивідуальний характер мовно-естетичного процесу. Категорія згаданої естетичної трансформації мови письменників трактується як одна з основних засад художньої творчості. В художньому тексті не тільки слова, а й будь-яка мовна одиниця (звук, морфема тощо) може набувати особливого естетичного значення. Поряд із естетично навантаженими компонентами завжди використовуються т. зв. пакувальні текстові засоби, що знаходяться на периферії образного функціонування. У М. х. л. поділ на образні і «необразні» засоби — досить відносний. Найпомітніше і найповніше образно-естетичне перетворення семантики слова виявляється в тропах. Значною мірою спираючись саме на їх вивчення, дослідники поетичної мови намагаються сформувати її специфічну одиницю, яку називають по-різному: глосемою, глосою, стилемою, експресемою та ін. М. х. л. — об'єкт, у якому перетинаються наукові зацікавлення мовознавців та літературознавців. Вона є предметом дослідження стилістики, поетики, лінгвістики тексту, металінгвістики. При цьому простежується прагнення розмежовувати лінгвістичні (лінгвостилістичні) та літературознавчі методи, прийоми, завдання аналізу М. х. л. Продуктивними є взаємопроникнення, взаємозближення літературознавчого та мовознавчого підходів до інтерпретації поетичної мови, конкретних художніх текстів.

**Мовознáвство (лінгвíстика)** — наука, об'єктом дослідження якої є властивості, функції, будова та історичний розвиток мови. Джерела М. сягають Давньої Індії, Китаю, Греції. Тривалий час європейське М. розвивалось у складі логіки й філософії як частина філології. Лише у XIX ст. воно відмежовується у самостійну галузь знань, що пов'язувалося зі становленням і поширенням порівняльно-історичного М. із власною науковою методологією. Сучасне М. вивчає мову як поліфункціональну та універсальну знакову систему, притаманну людині, а також конкретні мови, різноманітність їхньої структури, особливості розвитку. Воно охоплює низку взаємопов'язаних лінгвістичних дисциплін. Розмежовують загальне М. і часткові мовознавчі сфери, наприклад, українська, романська тощо. Окреслюють дисципліни про внутрішню будову мови («внутрішню лінгвістику»): фонетику, фонологію, морфологію, синтаксис, семасіологію, лексикологію, стилістику, типологію та ін.; про історичний розвиток мови (порівняльно-історичну граматику, етимологію); про функціонування мови в суспільстві («зовнішню лінгвістику», екстралінгвістику); ареальну лінгвістику, соціолінгвістику. Особливу галузь сучасного М. становить лінгвістика тексту. Існують також прикладні лінгвістичні дисципліни (лексикографія, експериментальна фонетика та ін.). На перетині лінгвістики та ін. наук виникають комплексні дисципліни: психолінгвістика, математична, інженерна лінгвістика. Взаємозв'язок М. і *літературознавства* простежується у сфері сучасної філології, постаючи своєрідним об'єднанням гуманітарних наук, текстології, палеографії, «класичної філології» та ін., які характеризуються певними підходами до інтерпретації текстів, зокрема художніх, як вияву духовної культури. При цьому літературознавство та мовознавство мають відмінні предмети та завдання їх вивчення, користуються відмінними принципами збирання, зіставлення та класифікації матеріалу, застосовують відмінні методи його висвітлення. М. вивчає будь-яке явище словесності, а літературознавство — лише художньої (див.: **Мова художньої літератури**).

**Модернíзм** *(франц. moderne — сучасний, найновіший)* — загальна назва літературно-мистецьких тенденцій неміметичного ґатунку на межі XIX—XX ст., що виникли як заперечення ілюзіоністсько-натуралістичної практики в художній царині, обґрунтованої філософією позитивізму. Ця філософія вважала емпіричні, жорстко верифіковані дані єдиним джерелом достеменного знання при принциповому нехтуванні ін., зокрема ірраціональними, джерелами та посталою на підвалинах цієї філософії «соціально-реалістичною критикою», схильною взалежнювати талант від утилітарних потреб суспільства, ігнорувати фундаментальні категорії мистецтва — прекрасне, красу. М. на місце позаестетичної

утилітарно-раціональної методології художнього чину вводив іманентну йому (чину) творчу інтуїцію, втаємничення у трансцендентну сутність буття тощо, власне, спирався на засадничі аспекти «філософії життя». Вищим знанням проголошувалася не дискретна наука, а поезія, зважаючи на її феноменальну здатність одуховнювати світ, проникати в найінтимніші онтологічні глибини. М. як конкретно-історичне явище виник у Франції, невдовзі поширився у європейських літературах («Молода Бельгія», «Молода Польща» та ін.), найяскравіше реалізувався у творчості Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме, Ж. Мореаса, Е. Верхарна, Ч. Свіберна, О. Вайльда, С. Пшибишевського, К. Бальмонта, М. Метерлінка, Д. Мережковського, В. Брюсова, О. Блока, Р.-М. Рільке, Г. фон Гофмансталя та ін. письменників межі XIX—XX ст., передусім символістів та неоромантиків. Можна без перебільшення казати, що М. став однією з визначальних прикмет літератури XX віку, в його річищі утверджувалася лірика В.-Б. Ейтса, Ф.-Г. Лорки, впливаючи на представників міметичного (реалістичного) крила (Е. Хемінгуей, В. Фолкнер, Г. Грін та ін.). Будучи визначеним періодом історії літератури, М. різниться цим від «модерності», що асоціюється з динамічним поняттям «сучасність», запровадженим у мистецтво XVI ст. як номінальна можливість кожного історичного моменту поставати генетичним продовженням «усіх попередніх сучасностей» (М. Ігнатенко). На превеликий жаль, справа усвідомлення М. ускладнена тим, що він поціновувався не в іманентних йому, а в позаестетичних категоріях, з погляду позитивістської естетики. Водночас термін «М.» не дістав адекватного, якомога точнішого визначення. Категоріальна недосконалість літературознавства (мистецтвознавства) неминуче призводить до понятійної дифузії, коли М. ототожнюється з певною стильовою течією, що є частковим проявом цілого явища, або ж переплутується (аберується) з декадансом, з яким він мав спільне джерело — «філософію життя», але не був схильним до гіпертрофування «присмеркової доби» та естетизації потворного. Водночас М. відмінний і від свого відгалуження — авангардизму, перейнятого деструктивним пафосом, епатаційним пуерилізмом, деестетизацією мистецтва, прагненням розмити його «береги». Натомість концепція М. мала конструктивний характер, окреслені естетичні критерії у виразних межах мистецтва як нової реальності, рівновеликої довколишній дійсності, актуалізувала неміметичні форми художнього мислення, які у творчості письменників-модерністів співіснували разом з традиційними міметичними, що зазнали глибокої переоцінки. Цією суттєвою ознакою М. різниться і від свого наступника — постмодернізму, схильного до «концепційної» та стильової еклектики. В українській літературі, зважаючи на неприхильну національну історію, М.

набував специфічних рис, тому при сприйнятті його некоректно шукати прямих аналогій між «Молодою Бельгією» чи «Чеською модерною», що розвивалися за інших, сприятливих для творчості обставин, «підтягувати» його до першовзірців європейського мистецтва. М. Вороний від імені своїх ровесників зважився досить несміливо заявити свої права на мистецтво, на творчість: «хоч трошки філософії, де хоч клаптик неба яснів би, того далекого недосяжного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою». На підставі звернення поета до тогочасної літературної громадськості з'явився альманах «З-над хмар і з долин» (1903), котрий був спробою наближення «до новіших течій і напрямів у сучасних літературах європейських». Такою метою переймалися М. Коцюбинський та М. Чернявський, видаючи аналогічний альманах «З потоку життя» (1905), і представники «Молодої музи» (П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб, О. Луцький та ін.), «Української хати» (М. Євшан, М. Сріблянський, А. Товкачевський, Г. Чупринка, Олександр Олесь, М. Вороний, М. Жук та ін.). М. трактувався його прихильниками як єдино можливий у ті роки перехід українського письменства у нову якість. Особливого загострення в літературі зазнав естетичний імператив, що відновлював нехтувані позитивістами (передусім народниками) кордоцентричні основи національної ментальності, обстоював право людини не просто на прекрасне, а на вищий, «надземний», ступінь краси. Український М. постав не тільки під впливом мистецьких віянь Заходу, а й на основі відновлюваної вітчизняної традиції, зокрема «філософії серця», що виявила чимало спільних ознак з «філософією життя». Вперше за свою історію українське письменство зважилося поставити естетичний критерій на центральне місце у мистецтві. Водночас воно не забувало свою роль у загальнонаціональному контексті. Національний чинник мав велике значення у формуванні українського М., тому його слід пов'язувати не так з «кризовими» моментами початку XX ст., як із хвилею нового, національно-визвольного піднесення. Сферою діяльності нашого М. виявилася нація, але не тільки в онтологічній та морально-етичній площинах, як у народників, а й у філософській та естетичній. Типовий приклад — лірика Олександра Олеся, В. Пачовського. Таких прикладів безліч у доробку «хатян», «молодомузівців», «музагетівців» чи «митусівців». М. був поворотним новаторським рухом в українській літературі, але таким не сприймався. На початку століття спалахнула некоректна сутичка поколінь, що мали відмінні ціннісні орієнтації, користувалися відмінним понятійним апаратом з різних — естетичної та позаестетичної — сфер. Грубі випади з усіма ознаками знехтуваної еристики спостерігалися на сторінках газети «Діло» проти Ольги Кобилянської та М. Яцківа, «Руслана» — проти В. Сте-

фаника, «Ради» — проти «хатян» і т. п. На жаль, присуди опонентів М., здійснені з позамистецьких платформ, майже на ціле століття запанували в літературознавстві, перешкоджаючи висвітленню його за об'єктивними критеріями. Лише наприкінці XX ст. наукова рецепція намагається адекватно висвітлити М. як перспективний період в історії літератури.

**«Молодá Бéльгія»** — літературне об'єднання, яке існувало в Бельгії у 1880—90, обстоювало принципи самтожності мистецтва, його реалізації на іманентній основі, свободу творчої діяльності. При об'єднанні виходив однойменний часопис. Очолював «М. Б.» М. Валлер, до складу його входили Е. Верхарн, К. Лемоньє, А. Жіро та ін. «М. Б.» так само, як і французький модернізм, справила великий вплив на розвиток європейського модернізму, зокрема українського, який постав на перехресті західної «філософії життя» та вітчизняної «філософії серця» (див.: **Модернізм**).

**«Молодá мýза»** — літературне угруповання українських письменників, діяло у Львові протягом 1906—09 як клуб літераторів. До «М. м.» належали В. Бирчак, П. Карманський, Б. Лепкий, О. Луцький, В. Пачовський, С. Твердохліб, С. Чарнецький, М. Яцків. Близькими до цієї групи були письменники: Ф. Коковський, М. Рудницький, О. Турянський, композитор С. Людкевич, скульптор М. Паращук, маляр І. Северин та ін. Друкованим органом «М. м.» був журнал «Світ». Учасників об'єднувала орієнтація на модерністські тенденції в західноєвропейській літературі, заперечення надмірної заангажованості літератури, ідея краси як іманентної властивості української душі, опозиція до міметичних форм мистецтва. Основні засади «М. м.» були близькі творчим принципам М. Вороного, Олександра Олеся, М. Філянського та ін. письменників, які гуртувалися навколо журналу «Українська хата», де часто друкувалися поети-«молодомузівці». Навколо засад раннього українського модернізму точилася полеміка між його прихильниками М. Євшаном, М. Сріблянським, А. Товкачевським та противниками — І. Франком, С. Єфремовим, Д. Лукіяновичем та ін. Ідеї «М. м.», зокрема її символістської платформи, мали вплив на розвиток української поезії початку 20-х. При «М. м.» діяло видавництво під однойменною назвою, засноване 1906.

**«Молодá Німéччина» («Junge Deutschland»)** — група німецьких письменників (Л. Вінбар, К. Гуцков, Г. Лаубе, Т. Мундт та ін.), які під впливом Липневої революції 1830 різко заперечили романтизм та культ Й.-В. Гете у літературі, обстоювали потребу поширення соціально заангажованих художніх творів. 1835 заборонена німецьким Союзним сеймом. В Україні поширювалися твори К. Гуцкова (драма «Уріель Акоста»), А. Грюна, М. Гартмана (у перекладах І. Франка, П. Грабовського та ін.).

**«Молода́ По́льща» («Młoda Polska»)** — назва періоду розвитку польської літератури від кінця XIX ст. до початку Першої світової війни, походить від назви циклу програмних статей А. Гурського у краківському часописі «Życie» (1898). «М. П.» у літературі постала як виразник естетики модернізму, пов'язаної з європейською «філософією життя» та бурхливим відродженням національної свідомості, характеризувалася складним переплетінням символістських, неоромантичних, імпресіоністських, а з 1910 — експресіоністських тенденцій. Естетична програма «М. П.» не мала внутрішньої цілісності. Попри те що в ній йшлося і про потребу запровадження в мистецтво елітарних принципів (З. Пшесмицький, псевдонім Міріам), котрі подеколи межували з містичними уявленнями (С. Пшибишевський), і про необхідність неоромантичного оновлення літератури та усвідомлення відповідальності письменника за долю нації (С. Виспянський, Я. Каспрович), і про загострення соціального критицизму (С. Жеромський, В. Струг та ін.), її представники були новим поколінням, котре різними шляхами простувало до спільної мети — високого мистецтва і незалежної батьківщини. «М. П.» мала безпосередній вплив на українських письменників (В. Стефаник, Лесь Мартович), особливо на «Молоду музу» (Б. Лепкий, С. Твердохліб, О. Луцький та ін.), які шукали власні джерела українського модернізму, не втрачаючи творчого зв'язку і з «Скамандром», основу якого після війни складала «М. П.».

**«Молода́ Украї́на»** — громадсько-політичний рух у Галичині 1870—90, ініційований І. Франком. Протистояв москвофільству та народовству. Представники «М. У.» репрезентували свої радикальні погляди на сторінках часописів «Друг», «Громадський друг», «Молот», «Світ», «Жите і слово», «Народ», прагнули європеїзації української культури, дотримувалися позитивістських поглядів на мистецтво, обстоювали міметичні принципи художньої творчості. Під такою назвою впродовж 1900—26 виходили періодичні видання у Львові та Києві, зокрема, однойменний часопис (1900—06) у Львові за редакцією М. Залітача, А. Крушельницького, Я. Стефановича та ін., літературно-художній журнал для дітей (1906; 1907—12; 1914) у Києві за редакцією Олени Пчілки — додаток до «Рідного краю». Спроби ототожнення «М. У.» з новою генерацією українських письменників (модерністами) — безпідставні, спричинені поверховими асоціаціями з «Молодою Польщею» тощо без урахування якісних посутніх їх особливостей. Насправді споріднені риси з «Молодою Польщею», «Молодою Бельгією», «срібним віком» у Росії виявили «Молода муза», «Українська хата».

**«Молоди́к» («Молоди́къ»)** — український літературно-художній та історико-науковий альманах, який видавав І. Бецький за допомогою Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, В. Каразіна в Харкові (дві частини — у 1843 та одну — в 1844) і Петербурзі (остання, четверта частина, 1844). Відповідно до наміру видавця «поєднати літературну Росію з чудовими українськими письменниками» зміст першої і четвертої книг альманаху становили переважно поетичні, прозові й публіцистичні твори російських письменників О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Дельвіга, В. Бенедиктова, Ф. Глінки, О. Пальма, С. Дурова, Н. Кукольника, А. Фета, С. Шевирьова, М. Щербини, В. Луганського (Даля), М. Погодіна та ін.; місцевих авторів О. Кронеберга, В. Соколовського та ін., а також переклади з В. Шекспіра, В. Гюго, Дж. Байрона, Й.-В. Гете, Г. Гейне, Ф. Шиллера, Жан Поля, А.-О. Барб'є, польських і чеських поетів. Українські автори були представлені російськомовними віршами О. Афанасьєва-Чужбинського, Я. Щоголіва та україномовними Є. Гребінки («Маруся», «Заквітчалась дівчина...»). У першій книзі опубліковано нарис «Основание Харькова. Старинное предание» Г. Квітки-Основ'яненка, а в четвертій — уривки з «Истории Малороссии» М. Берлінського та низка документів з історії України. Друга книга майже повністю складалася з творів українських авторів: Т. Шевченка («Думка», «Н. Маркевичу», «Утоплена»), Г. Квітки-Основ'яненка («Перекотиполе», «Підбрехач»), М. Костомарова («Пантикапея», «До Марії Потоцької», «Торба», «Лови» та переспів з «Краледвірського рукопису»), А. Метлинського («Розмова з покійними», «Рідна мова»), М. Петренка («Вечір», «Батьківська могила»), Я. Щоголіва («Неволя», «На згадування Климовського», «Могила»), О. Афанасьєва-Чужбинського («Гарно твоя кобза грає», «Ой у полі на роздолі...»), О. Бодянського («Кирилові Розуму»), І. Левченка («Ранок осінній»). Тут же було вміщено кілька народних, зокрема весільних, пісень та замітки з українського правопису. За винятком одного поетичного твору — «Ода Сафо» І. Котляревського, в третій книзі вміщені наукові статті й матеріали, що стосувалися історії України й життя деяких її діячів, авторами яких виступали М. Костомаров, В. Каразін, К. Сементковський, П. Корсаков. І. Срезневський опублікував кілька листів Г. Сковороди. Одне з центральних місць належало статті «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» М. Костомарова, — по суті, першому широкому синтетичному дослідженню історії української літератури. Всі книжки «М.» мали ілюстрації — літографовані портрети С. Климовського, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, репродукції автографів різних історичних діячів, нотні записи. Плановані наступні випуски

альманаху з перспективою перетворення на періодичний журнал не здійснилися.

**«Молодняк»** — літературна організація молодіжних письменників, що перебували під ідеологічною опікою комсомолу України. Утворилася 1926 у Харкові після розколу «Гарту» та під час літературної дискусії 1925—28. Організацію складала творча молодь Харкова та Києва, переважно вихідці з «Плуга». Згодом мала свої філії у Донецьку, Запоріжжі, Миколаєві. У декларативній заяві «Від літературної організації "Молодняк"» проголошувала: «Бадьорий і життєрадісний, з вірою у власні сили, виступає літературний комсомол, щоб виявити у своїх творах обличчя мільйонів пролетарської молоді, також відобразити і вселюдське життя через призму своєрідного юнацького світогляду». Декларацію підписали: Д. Гордієнко, П. Усенко, І. Ковтун, Л. Первомайський, О. Донченко, Т. Масенко, І. Момот, Я. Гримайло, П. Голота, В. Кузьмич, О. Кундзіч, М. Кожушний (Харківська група), М. Шеремет, Б. Коваленко, О. Влизько, О. Корнійчук, Л. Смілянський, А. Клоччя, П. Радченко, І. Шевченко (Київська група). У наступні роки до об'єднання ввійшли І. Гончаренко, Є. Фомін, І. Бойко, Д. Чепурний, Г. Мізюн, Ю. Мокрієв, С. Крижанівський, С. Воскрекасенко та ін. Художні здобутки «М.» були дуже скромні. Згодом значна група «молодняківців» вийшла з організації, створивши разом із колишніми учасниками ВАПЛІТЕ нове літературно-мистецьке об'єднання «Пролітфронт», яке, як і сам «М.», після сумнозвісної постанови ЦК ВКП(б) про перебудову літературно-мистецьких організацій (1932) змушене було припинити своє існування.

**«Молот»** — «галицько-українська збірка», видана 1878 у Львові М. Павликом за активної допомоги І. Франка як неперіодичне продовження забороненого цензурою журналу «Громадський друг». Тут було продовжено друкування деяких творів, розпочатих у збірці «Дзвін» (повість «Boa constrictor» І. Франка, оповідання «Пропащий чоловік» М. Павлика, стаття *«Війна слов'ян з турками»* Т. Василевського), вміщено нові твори, серед яких центральне місце посідали статті І. Франка «Критичні письма о галицькій інтелігенції», «Література, її завдання і найважніші ціхи» та його ж «Дума про Наума Безумовича», стаття Б. Лімановського про соціалістичних письменників XVIII ст. Серед нових авторів — М. Старицький (вірші «До молодіжі», «До Шевченка»), Олена Пчілка («Чиншова справа») та дописувачі з різних кінців України. Наприкінці збірника вміщено цінні бібліографічні матеріали. Заборонений поліцією.

**Монастирсько-церковні літописи** — жанровий різновид національного літописання, історико-літературні пам'ятки, в яких подана белетризована історія заснування монастиря

чи церкви, релігійна, освітянська та господарська діяльність, зв'язок із суспільно-політичним життям краю, держави, особливості світського життя України, Європи в певну добу. Для них є характерною політематичність, розмаїття порушуваних проблем та ідей. Розповідають переважно про сучасні авторам події, про реальний внесок монастиря чи церкви в культурно-господарське життя. Твори зародилися в княжу добу («Повість минулих літ», Київський літопис). Наступний етап їх розвитку — XVI — перша половина XX ст. Найдовершенішими пам'ятками є діаріуші Опанаса Филиповича, Дмитра Туптала, «Історія Києво-Печерської лаври», хроніка Супрасльської лаври, Баркулабівський, Гукливський, Підгорецький, Сатанівський, Винницький, Густинський, Мгарський, Христинопільський, Добромильський, Я. Юзефовича літописи, Кам'янецька хроніка. Вони представляють православну, греко- і римо-католицьку, вірменську конфесії, за мовою — полімовні. Герої літописних оповідань — церковно-монастирські діячі, святі української церкви, державні діячі, козаки, селяни. Значна увага звернена на зображення явищ природи, космосу, епідемій тощо. У творенні образів використовується реалістично ідеалізований підхід, що залежить від міри поцінування конкретних здобутків у праці героя оповідань. Літописи естетизують культ духовної, освітньої, вояцької та фізичної праці. Автори більшості літописів уникають міжконфесійної полеміки, цитат із Біблії, розгляду суто релігійних теоретичних питань, поєднують розлогий виклад змісту з динамічно-стислим, «нотатковим», а суб'єктивно-раціоналістичне тлумачення подій, фактів, явищ — з передбачувальним, використовуючи образи-коди, розраховані на усне відтворення, нове змалювання літописного запису, побудоване на засадах життєвого досвіду читача. Образна система творів, окрім персонажів, представлена зображенням монастирів, церков, фортець, фільварків, міст, сіл, краю, України, ворогів-нападників, автопортретами літописців. До найталановитіших монастирсько-церковних письменників-літописців відносять Никона, Нестора як авторів «Повісті минулих літ», Федора Филиповича (Баркулабівський), Василя (Підгорецький), Іпатія Горбачевського (Мгарський), Модеста Сильницького (Сатанівський), Михайла Грігашія (Гукливський), Корнила Сорочинського (Добромильський, Христинопільський), Іллю Кощаківського, Яна Юзефовича, Афанасія Филиповича, Дмитра Туптала, авторів Густинського монастирського літопису та Короткої історії Києво-Печер-ської лаври. Про літописи писали І. Франко, В. Антонович, П. Куліш, М. Грушевський, М. Возняк, Д. Багалій, В. Іконников, П. Клепацький, І. Свенцицький, І. Крип'якевич, Наталія Полонська-Василенко, М. Марченко, Ю. Мицик та ін.

**Моногрáфія** *(грец. monos — один і graphō — пишу)* — наукове видання, присвячене дослідженню однієї теми чи проблеми, виконане одним чи кількома авторами. У літературознавстві — поширений жанр для характеристики структури великих за обсягом історико-літературних і теоретичних видань.

**Монолóг** *(грец. monos — один і logos — слово, вчення)* — тривале, внутрішньо однорідне і зв'язне висловлювання, що належить одному суб'єктові і виражає його думки, свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття та акти волі. М. відрізняється від діалогу тим, що є самостійним, не вимагає відповіді на сторонні висловлювання, позамовну ситуацію. М. в «ідеальному» вигляді творить сам для себе контекст, в якому кожен компонент знаходить пояснення собі через зв'язки з ін. компонентами і місце в цілісності. Такий випадок можливий лише теоретично, здебільшого звернений до певного (передбачуваного) адресата, що може спричинити почуття самотності, переживання любовних розчарувань, взаємного чи неподіленого кохання, жаль з приводу важкої долі, втрата близької особи, краса природи, патріотичні почуття та ін. ситуації. Наявність у М. суб'єкта, адресата і ситуації зумовлюють те, що він так чи інакше підлягає діалогізації прихованого, опосередкованого чи явно безпосереднього характеру. Наприклад, у поезії «Буря» Б. Лепкого: *«Все, що тільки я чув, / Та сказати не вмів, / Я у тобі відчув, / Я у тобі узрів»*. Це ліричний монолог, в якому з'являється опис весняної бурі у формі «ти», що є типовим для розмови, уподібнює даний фрагмент монологу до діалогічної репліки. Ліричний М. типовий для поезії, хоч його форми можуть виступати і в епосі, і в драматургії (як фрагменти цілості, а не як самостійні утвори). Основною прикметою ліричного М. є вираження переживань суб'єкта мовлення, що може здійснюватися безпосередньо від власного імені чи від загалу (*«Я люблю натхненні звуки, / Я люблю святу красу»*, Г. Чупринка), або через опис і згадку певної події чи стану речей (*«Не прийшла ти. Один без тебе, я липовий цвіт рвав»*, В. Свідзинський). Суб'єкт мовлення і переживання (ліричний суб'єкт) — центральна фігура ліричного М., тому зображуваний світ підлягає суб'єктивізації і з'являється через призму його насичених емоціями спостережень, згадок, рефлексій, марень чи фантазій. Переживання такого суб'єкта можуть скеровуватися до себе, до свого Я або назовні, до адресата, до ін. людей. Ліричний М. тяжіє до виразного композиційного окреслення початку і закінчення роздумів з одночасним окресленням мовних і семантичних меж. Різновид М. — т. зв. М. внутрішній, який виступає переважно в епосі. Ця форма використовується для вираження, подання і передачі внутрішніх переживань персонажів твору, функціонує як відповідник епічної нарації (розповіді). Творцем і першим теоретиком внутрішнього М. в епосі був фран-

цузький символіст Е. Дюжарді, який послуговувався цією формою у творі під назвою «Лаври вже знято» (1887), але класичної форми їй надав ірландський письменник Дж. Джойс в «Уліссі» (1922). Тепер вона відома під назвою «потік свідомості». Призначенням внутрішнього М. є відтворення і передача передмовної суб'єктивної дійсності: невисловлених відчуттів, прихованих переживань і думок, нецензурованих асоціацій. М. у формі «потоку свідомості» передає процес функціонування людської психіки в її складності, розчленованості, частинності, багатошаровості, симультанності, стрибкоподібності, у віддалених і несподіваних асоціаціях, незв'язності і спонтанності. Він є самостійною композиційною формою, яка відрізняється від висловлювань наратора і незалежна (теоретично) від нього, відіграє роль «дзеркала свідомості». М. у формі «потоку свідомості», виражений засобами мови і призначений для читання, розгортається в теперішньому часі, паралельно з процесом мислення і переживання; прагнучи передати плин мислення, він часто порушує правила синтаксису і композиції висловлювань. Внутрішній М. більшою чи меншою мірою використовується в літературі XIX і XX ст. (Ф. Достоєвський, Г. Джеймс, Ж. Конрад, М. Пруст, Ф. Вульф, В. Фолкнер та ін.), виростає з натуралістичних намагань точного відтворення дійсності і документального подання «фактів психіки» та водночас прагнень символізму, який маніфестував ліризацію і суб'єктивізацію прози. Існують також інші форми монологічних висловлювань: М. ораторський і М. обрядовий. Прикладом М. ораторського є політичні і судові промови, казання, лекції, виступи. Як правило, вони спрямовані до реального адресата і реалізують цілі, визначені роллю і намірами промовців щодо публіки (інформування, повчання, переконання), що окреслює стиль М. і застосовані в ньому засоби аргументації. Прикладом М. обрядового може бути молитва, яку священик від власного імені та імені вірувачів скеровує до Бога і яка залежно від ритуалу та обставин набуває характеру прохання, подяки, спокути тощо. М. обрядовий, на відміну від ін. форм М., характеризується сталим, канонічним текстом, а його висловлення є повторюванням відомої формули. Широке розуміння М. зближує цей термін із будь-яким висловлюванням автора, тому нарацію інколи називають М. нараційним. Окрему форму становлять М. драматичні, такі, як широковідомий монолог Гамлета, що починається словами «Бути чи не бути». Вони виражають роздуми, переживання і вагання дійових осіб, але, незважаючи на те що виголошуються для себе і наодинці, спрямовані на публіку, мають на меті вплив на неї.

**Монори́м** *(франц. monorime, від грец. monos — один)* — вірш з однією римою, що охоплює віршові рядки (див.: **Газель; Кита; Маджама; Марсія; Мухамас; Рубаї; Шаїрі** та ін.).

**Мóра** — див.: **Антúчне віршувáння.**

**Моралітé** *(франц. moralité)* — повчальна алегорична драма, поширена в Західній Європі у XV—XVI ст. В Україну прийшла з розвитком шкільного театру кінця XVI — початку XVII ст. і проіснувала до середини XVIII ст. як різновид шкільної драми. П'єси цього жанру ставилися на Масницю. Вони закликали до медитації про сенс життя, нагадували про неминучість розплати за гріхи, відображали загальні закони світопорядку. Фабула будувалася на схематизованих взаємовідносинах людини зі світом. Дія проходила, як правило, від колиски до могили, одночасно прямувала до раю, якщо людина вела праведне життя, або до пекла, якщо грішила. Герой М. завжди пасивний. За нього борються сили добра і зла, він відчуває на собі їхній вплив. Ця боротьба демонструється співвідношенням алегоричних образів, що уособлюють вади та чесноти. Елементи М. впліталися майже в усі п'єси, які ставилися у шкільному театрі. Вони були наявні в містеріях, міраклях, історичних драмах. Найбільше збережено структуру М. у п'єсі «Воскресеніе мертвых» Г. Кониського, сюжет якої побудовано на протиставленні двох героїв — Гіпомена (праведника) та Діоктита (грішника), що показані в житті і смерті. Аналогічно побудована «Трагедокомедіа о награжденніи в сем світі приїсканних діл, мзды в будущей жизни вічной» В. Лащевського, у третій яві якої протиставлені дві сестри, праведниця і грішниця, а також алегоричні постаті — Церква і Світ.

**Москвофільство** — мовно-літературна, а пізніше суспільно-політична течія у Галичині, Закарпатті, на Буковині у XIX ст., стрижнем програми якої було єднання з Російською імперією. М. найбільше проявлялося у Закарпатті як пропаганда російської мови, заохочування талановитої закарпатської молоді до переїзду на навчання і працю в Росію та визнання закарпатських українців «общерусами». Його ідейні керівники — А. Добрянський, О. Духнович, І. Раковський. У Галичині М. прищеплювалося переважно під впливом ідей російського панславізму, ідеологом якого виступив пропагандист етнічної і мовної єдності Галичини та Росії М. Погодін. Проявилося спочатку як поширення знань про Росію, пропаганда російської мови і літератури, введення російського правопису. Під впливом М. Погодіна у 1839—40 історик Д. Зубицький створив у Галичині т. зв. «Погодинскую Колонию» — гурток прихильників «единства русского народа», до якого увійшли літературні та громадські діячі — Я. та І. Головацькі, Б. Дідицький, І. Гушалевич, М. Малиновський, С. Шехович та ін., хоч більшість з них до 1849 визнавала належність «русинів» до українського народу. Головна причина — розчарованість у розрахунках на підтримку українства австрійським урядом, який передав адміністрацію у Схід-

ній Галичині полякам. Похід російської армії в Угорщину 1849 викликав у значної частини галицько-руської інтелігенції надії на те, що невдовзі Галичину буде визволено з-під влади Австрії. Цьому сприяли щедро субсидійована російським урядом пропаганда сил Росії та її намагання стати центром слов'янства. Для М. все українське не вважалося вартим уваги: використання «селянської» мови у школі, літературі, спілкуванні між інтелігенцією оголошувалось «божевіллям і нікчемністю», бо, мовляв, у Росії вже є готова і багата література. У 60-ті XIX ст. активізується діяльність лідерів М. — письменників і політичних діячів Б. Дідицького та І. Наумовича. Серед М. опинилася переважна більшість галицької, буковинської і закарпатської інтелігенції. У їх руках перебували культурно-освітні установи — Ставропігійський інститут, Народний дім у Львові та Галицько-руська матиця. У 1876 під керівництвом І. Наумовича було створено на противагу «Просвіті» «Общество ім. Качковського». Тут видавали часописи «Слово», «Русская рада», «Наука», згодом «Проломъ», «Галичанинъ», «Русское слово». У 70-ті велику роботу в розвінчуванні М. провів М. Драгоманов. Його «Листи», опубліковані на сторінках журналу «Друг», стали поштовхом до розгортання демократичного руху серед галичан і початком нового розвитку літератури. Діяльність М. послабилася після судового процесу проти Ольги Грабар у 1882, коли австрійський суд звинуватив його лідерів А. Добрянського, І. Наумовича, В. Площанського, Й. Маркова та ін. у державній зраді. На початку XX ст. молодше покоління М. стало на позиції повної національної і культурної єдності з росіянами та запровадження російської літературної мови. Тоді активно виступав проти М. як однієї з «головних болячок» українського національного життя І. Франко. У статтях «Двоязичність і дволичність», «"Ідеї" й "Ідеали" галицької москвофільської молодежі» та ін. він викривав «внутрішнє роздвоєння», що ставало причиною особистої трагедії кожного з талановитих представників цього напряму, які, перейнявшись ілюзіями «про російський рай», «нещасною манією — міняти свою рідну мову на чужу, раптом робилися мов духово... спаралізовані...». Русофільська агітація посилилася перед Першою світовою війною. На початку війни галицькі москвофільські провідники заснували у Києві «Карпато-русский освободительный комитет» та видали відозву із закликом підтримувати російські війська. Відкрита антиукраїнська позиція М., з одного боку, зростання української національної свідомості, з іншого — спричинили перехід частини москвофільських діячів до українського табору. На Буковині М. значно швидше ослабило свої позиції, оскільки не мало підтримки місцевої адміністрації. Під час окупації Галичини 1914—15 москвофіли брали активну участь у російській адміністрації. З часом, у 30-ті XX ст. М. занепадає.

Значна частина москвофілів згодом стала «радянофілами», членами КПЗУ.

**Моти́в** *(франц. motif, від лат. motus — рух)* — у літературознавстві — тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет): мотив відданості вітчизні, жертовності, зради коханого тощо. М. рухають вчинками персожанів, збуджують їх переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній світ ліричного суб'єкта. Тому в аналізі лірики терміни «тема» і «М.» часто перехрещуються. Тоді з'являються відтінки М. (лейтмотив — провідний мотив, надмотив). Так, Л. Новиченко, аналізуючи вірш «Туга за молодістю» М. Рильського, пише: «Тема вірша — з тем, як мовиться, вічних: трагічне усвідомлення безповоротної минущості всього найдорожчого і найяскравішого, що було дароване людині її молодістю [...] Починається вірш ніби невідповідно до його провідного мотиву, що вимагає піднесеного ліричного ладу [...] «Жаль» — головний «надмотив», що об'єднує весь вірш...». Роль і художньо-виражальні функції М. виявляються у фабулі і сюжеті конкретного твору, в структурі ліричного вірша, циклу, в контексті творчості письменника, в групі типологічно споріднених творів різних письменників.

**Мотивува́ння** — прояв закону детермінації в художній творчості, діє в різних аспектах: як обґрунтування появи мотиву в художньому творі чи комбінації мотивів, що рухають фабулу і сюжет; як обґрунтування, пояснення поведінки персонажів, будь-яких змін у внутрішньому світі, мовленні, портреті персонажів, оповідача, ліричного суб'єкта. У першому випадку звертають увагу на послідовність розвитку тематики твору, доцільність і функціональне навантаження фабульно-сюжетних рухів, композиційних зчеплень усіх компонентів твору, простежують, наскільки структура твору зумовлена авторським задумом, як у творі виявляється його художньо-естетична цілісність. У другому (в процесі пообразного аналізу твору) — простежують, наскільки обґрунтована поведінка персонажів, як вони взаємодіють між собою, чи відповідає або розходиться об'єктивна, пояснювана ними система мотивів своїх дій. Будь-яка розбіжність у сфері мотивації поведінки людини потребує відповідної інтерпретації, оскільки окремі глибинні мотиви, що впливають на внутрішній світ людини, її поведінку, здебільшого не усвідомлюються, інші — зумисне прикриваються мотивами соціально бажаними, санкціонованими референтними групами. Людина видає себе, виконуючи певну соціальну роль, не за того, ким вона є насправді. Письменники, здійснюючи психологічний аналіз, системою таких засобів (чергуючи їх), як внутрішній монолог персонажів, авторський коментар, діалог, невласне пряма мова, тонко відтворюють цей процес, подають реальне чи приховане багато-

голосся, взаємодію «свого» і «чужого» слова (див.: **Детермінізм; Діалогічне відношення**).

**Мо́тто** *(італ. motto, букв. — дотеп)* — див.: **Епіграф.**

**«Музаге́т»** — місячник літератури й мистецтва, орган однойменного Товариства українських письменників і митців, покликаний стати вільною трибуною мистецької думки, мистецького життя у всіх його напрямах. Головним завданням було ознайомлення читача з новими здобутками, зокрема символістського напряму. Перший номер, театральний, вийшов у 1919 у Києві, «М.» мав розділи: «Поезія», «Проза», «Мистецька хроніка», «Критика» і «Бібліографія». Містив поезії П. Тичини, Д. Загула, В. Ярошенка, М. Жука, К. Поліщука, М. Терещенка, П. Филиповича (під псевдонімом Зорев), О. Слісаренка, В. Кобилянського, у яких домінували настрої тривоги, символіка війни, загальної руйнації. Авторами прозових творів були П. Комендант (під псевдонімом Павло Вірин), Г. Михайличенко (Ігнатій Михайлич), М. Жук, Галина Журба. Жанрові форми — шкіц, етюд, казка, «акварельні плями». М. Жук представлений у цьому виданні трьома поезіями, настроєвими замальовками-новелами «Етюд», «Смуток», портретами П. Тичини, Ю. Меженка, Д. Загула. Із статтями виступили Ю. Меженко («Творчість індивідуума і колектив»), І. Майдан («Поезія як мистецтво»), М. Бурачек («Мистецтво у Києві» — думки і факти), Лесь Курбас («Нова німецька драма» — огляд німецьких театральних журналів за 1918). У розділі «Критика» вміщено рецензію Ю. Меженка на збірку «Сонячні кларнети» П. Тичини. Заслуговують на увагу рецензії У. Штутнера на збірку «На грані» Д. Загула, П. Филиповича на книгу «На березі Кастальському» О. Слісаренка, М. Жука на книжку «Світотінь» В. Ярошенка, М. Зерова на книжку «Під осінніми зорями» М. Рильського. У розділі «Бібліографія» І. Майдан подав огляд трьох випусків «Літературно-наукового вісника». «Хроніка» повідомляла про утворення нових «Льохів мистецтва», «Мистецьких Цехів», про вистави Молодого театру, інсценування ліричних віршів П. Тичини, про підготовку вистави за п'єсою «Ліліт» М. Семенка, у якій повинні були брати участь Лесь Курбас, М. Терещенко, В. Чистякова, про редаговані й підготовлені до друку Г. Михайличенком та В. Елланом (Блакитним) «Зошитки боротьби». Є згадка і про те, що Ігнатій Михайлич докінчує свій роман нового напряму, який буде поміщений у «М.». Очевидно, малося на увазі «Блакитний роман». «М.» своїм змістом цілком відповідав назві й задумові його творців: давав досить синтезовану мистецьку картину свого часу.

**Муназара́** *(араб. — суперечка, диспут)* — у літературах Близького й Середнього Сходу — давня віршова форма, побудована у вигляді суперечки між уявними опонентами, кожен з яких вихваляє свої чесноти. Один із найдавніших

зразків цього жанру — поема «Асирійське дерево» — пам'ятка перської літератури III—IV ст. Деякі поети (Асаді Тусі (XI ст.) — автор «Суперечки Ночі з Днем», «Суперечки Землі з Небом» та ін.) надавали форму М. касиді, де суперечка завершувалася вихвалянням тієї особи, якій присвячувався вірш.

**МУР (Мистéцький Украї́нський Рýх)** — об'єднання українських письменників в еміграції з метою консолідувати українських літераторів, які після Другої світової війни опинилися в таборах для переміщених осіб переважно в Німеччині та Австрії. Засноване в 1945 у м. Фюрт (Німеччина). За час існування відбулися три з'їзди (1945, 1947 і 1948) та кілька конференцій М. *Головою об'єднання* був У. Самчук, заступником Ю. Шерех (Шевельов). Неоднорідність еміграційного середовища того часу (вихідці з Радянської України, західноукраїнських земель, представники міжвоєнної еміграції переважно з Чехо-Словаччини та Польщі) спричинила розбіжності в поглядах на літературу та її призначення, дискусії щодо перспективності літературних стилів тощо. Водночас народжувалися ідеї, які мали об'єднати представників різних світоглядних принципів та політичних орієнтацій. Такою була висунута У. Самчуком ідея «великої літератури», яка базувалася на тому, що література є одним із найголовніших чинників духовного самовияву нації і чи не єдиним в умовах її бездержавності. Широкого резонансу набула також розроблена в цьому річищі концепція національно-органічного стилю Ю. Шереха (Шевельова). Незважаючи на розбіжності в ідеологічних та естетичних поглядах, М. об'єднав основні мистецькі сили еміграції. До нього входили: О. Бабій, І. Багряний, Докія Гуменна, В. Домонтович (Петров), Ю. Косач, І. Костецький, Б. Кравців, Є. Маланюк, Михайло Орест, Т. Осьмачка та ін. Хоч об'єднанню не вдалося організувати періодичного літературного органу та видавництва, все ж у різних містах вийшли по одному або кілька чисел журналів «Арка», «Заграва», «Хорс», три випуски збірника «МУР» та однойменний альманах. Твори «мурівців» виходили також у «Малій бібліотеці МУРу», видавництві «Золота брама». Об'єднання припинило існування у зв'язку з переїздом його учасників на постійне проживання в інші країни.

**Мусадáс** *(араб., букв. — шестірний)* — у класичній поезії народів Близького та Середнього Сходу і Середньої Азії — вірш філософського змісту, строфічна форма якого складається із шести рядків за схемою римування: аааааа бббббa. Кількість строф буває від чотирьох до десяти. Приклад М. — вірш азербайджанського поета XVIII ст. Відаді Молла, перекладений Б. Мельничуком:

Не думай про наше страждання, всьому настане кінець.
У грудях вгамуй ридання, сльозам настане кінець.
Прийде пора прив'ядання, квітам настане кінець.

В душі не плекай чекання — душі настане кінець.
Дай чару мені, виночерпцю, всьому настане кінець.
Згризуть нас могильні черви — всьому настане кінець.

**Мусама́т** *(араб., букв. — підвіска)* — у середньовічній арабській, перській і таджицькій ліриці — вірші із шестирядковою строфою, що складаються із трьох бейтів, мають схему римування: аааааb cccccb dddddb. Перші зразки М. наявні у доробку поета IX ст. Менучехрі. Водночас це поняття використовується у значенні особливої форми версифікації на основі творів ін. авторів, що будувалася таким чином: до кожного бейта для написання М. будь-чиєї газелі додавали спочатку кілька піврядків з тією ж римою, що й у даного бейта, і т. д. Йшлося не про наслідування, а про створення нової поезії на базі відомого зразка. Так, скажімо, Алішер Навої написав М. на газелі свого попередника, узбецького лірика Лутфі.

**Мустеза́д** — у класичній поезії народів Близького та Середнього Сходу і Середньої Азії — форма вірша, в якому довгі рядки (14 та більше складів) чергуються з короткими (6 складів). Кількість рядків у строфі буває від двох до десяти пар довгих та коротких. У М., що складається з двох пар рядків, у першій строфі рима перехресна, в наступних — рядки не римуються, а короткі повторюють рими першої строфи. Якщо строфа десятирядкова, то римування рядків відбувається за такою схемою: абабабабаб вгвгвгвгвг і т. д. Приклад вірша Вагіфа зі строфою у дві пари рядків, перекладеного Б. Мельничуком:

Як вчарує пері кохана! Вона нарядилась
        В зелену шаль.
Мов троянда в росі, пламінна й запашна, нарядилась,
        Прогнала печаль.
Палахтінням рум'ян освіжила лице, заяскріла,
        Неначе зоря.
І за нею, що в зелен убір, як весна нарядилась,
        Побрів би я вдаль [...].

**Мухама́с** *(араб., букв. — п'ятірний)* — строфічна форма в поезії народів Близького і Середнього Сходу і Середньої Азії, що складається із п'яти рядків за схемою: ааааа ввввв і т. д. М. використовувався переважно у поезіях елегійного ґатунку. Приклад М. з вірша «Ранковому вітрові» туркменського поета XVIII ст. Махтум-Кулі, де всі рядки охоплені монокримою та редифом «скажи»:

Вітре, ранковий вітре! Годить тобі я стану! Скажи
Братові, що в полоні: в розлуці в'яну. Скажи
Тим очам, перетвореним в болісну рану. Скажи
Красі його гордій, тополиному стану скажи;
Метеликові, що без крил, бідному хану скажи.

# Н

**«На перелóмі»** — журнал політики, літератури та мистецтва, який виходив у Відні 1920. Виражав громадсько-політичну думку української еміграції, яка протягом 1917—20 була тісно пов'язана з національно-визвольними рухами в Україні та за її межами. Об'єднував політиків, вчених, письменників, які опинилися в еміграції, зокрема в Австрії. Головна роль у його виданні належить Олександру Олесеві, який не лише здійснював редакційну роботу, а й значною мірою формував літературну частину видання, публікував свої твори (під власним прізвищем та під псевдонімом Валентин), А. Хомикові, П. Стахові (псевдонім С. Черкасенка), А. Крушельницькому. Друкувалися також вірші Б. Лепкого, О. Колесси, В. Павлусевича, прозові етюди Ю. Сірого (псевдонім Ю. Тищенка), Є. Карпенка та ін. авторів. До авторського колективу належали історики М. Грушевський, І. Борщак, С. Шелухин, котрі порушували наболілі питання тогочасного життя України, її минулого і майбутнього. Міжнародно-політичні огляди друкував «Spectator» (псевдонім А. Хомика). Вважав себе незалежним виданням. У деяких його публікаціях, зокрема А. Крушельницького, помітна схильність до ідей соціалізму (стаття «Письменник у соціалістичному устрої») тощо.

**«На руїнах»** — літературно-суспільний збірник, видрукуваний як додаток до календаря «Просвіти» на 1924 у серії «Народна бібліотека "Просвіти"». Відображав становище західноукраїнських земель під час Першої світової війни та під окупацією Польщі. Назву отримав від вірша «На руїнах» О. Бабія, де є такі рядки:

> І знов ярмо! І знов неволя!
> Хто знає — може, на століття.

Акцентування на трагічних сторінках історії (напади татар на Україну, пізніші лихоліття) було співзвучне ситуації, в якій опинилася Галичина після занепаду ЗУНР. Поетичні твори («Земле моя» І. Франка, «Вороне чорний» Б. Лепкого, «Розбіглись ми...» Олександра Олеся), історична проза («Тоді, як галич на Галич налітала...» А. Лотоцького, «Земля» В. Островського, «Нариси з воєнних переживань» Є. Яворовського), відображаючи драматичні ситуації з життя українського народу, надавали збірникові мінорної тональності. Водночас фрагмент «Каменярів» І. Франка, деякі твори ін. авторів вносили у збірник оптимістичний настрій. Крім літературної частини, мав освітньо-пізнавальну, де виступили І. Крип'якевич (під псевдонімом І. К.), І. Велигорський, М. Возняк. У заключній частині видання, суспільно-педагогічній, вміщено статті І. Брика (про

НТШ у Львові), І. Герасимовича («Сучасне наше шкільництво»), П. Кривоноса («Американські українці — рідному краєві») та ін. Низку матеріалів, зокрема «Проповідь» полкового священика М. Кривуцького, покалічила польська цензура. Ілюстрований світлинами. Художнє оформлення виконали П. Ковтун і А. Колцуняк.

**«На шляху́»** — літературно-художній альманах молодих авторів, виданий у Чернівцях 1906 студентським товариством «Союз» з нагоди 30-річчя його заснування. Включає вірші, новели, оповідання дев'ятнадцяти письменників з Буковини, що виступили в літературі наприкінці 90-х XX ст., серед них С. Канюк, І. Карбулицький, Д. Макогон, М. Дашкевич, І. Підгоренко та ін., які продовжили літературну діяльність у наступні десятиліття. Деякі з авторів (С. Канюк, І. Карбулицький) зазнали переслідувань більшовицького режиму чи згодом відійшли від художньої творчості.

**Набі́р** — типографські літери і пробільний матеріал; процес виготовлення рядків текстової друкарської форми (яка також називається Н.) за допомогою раніше виготовлених літер і пробільного матеріалу або шрифтоносіїв (набірних матриць). Простим вважається Н. шрифтом однієї гарнітури і кегля, знаками одного алфавіту. Ускладнений Н. включає різні вирізнення і пробільно-композиційні прийоми. Складний Н. ділиться на змішаний, формульний і табличний. Різновидом складного Н. є акцидентний — Н. бланків, рахунків, білетів, афіш, плакатів, титульних аркушів книг і брошур. Особливим видом Н. є нотний.

**«Над моги́лою Бори́са Грі́нченка»** — літературно-публіцистичний збірник, присвячений пам'яті письменника, упорядкований і виданий у Києві 1910 С. Єфремовим. Містив вступне слово С. Єфремова, його статтю «Людина повинності», опис похорону та ін. матеріали про Б. Грінченка. До збірника увійшли студії та спогади «На дружню могилу» Д. Пісочинця (псевдонім Д. Ткаченка), «Пам'яті Б. Д. Грінченка» В. Доманицького, «Останні часи Б. Д. Грінченка» Надії Кибальчич, «Б. Грінченко і українська школа» Г. Шерстюка, «В Оспедалетті» Марії Грінченкової та ін. Опубліковані тут також прощальні виступи над могилою Любові Яновської, Є. Вольського — від польського громадянства, А. Бульби — представника білорусів, Ф. Матушевського (газета «Рада»), П. Богацького (журнал «Українська хата»), М. Лисенка (від «Українського клубу»), М. Левицького (від українців Єлисаветграда), М. Зернова (від київського студентства), В. Коваля (від студентів Київського політехнічного інституту). Окремо подані телеграми і листи, що надійшли з приводу смерті митця, — М. Могилянського, І. Липи, С. Смаль-Стоцького, Т. Романченка, С. Шелухина, В. Бачинського, Софії Тобілевич, І. Бєлоусова та ін. В окрему групу винесені бібліогра-

фічні матеріали української та зарубіжної преси, що з'явилися у зв'язку зі смертю Б. Грінченка, хроніку пошанування його пам'яті різними товариствами. Півстоліття збірник належав до заборонених видань.

**«Назу́стріч»** — літературно-мистецький двотижневик газетного типу. Виходив у Львові протягом 1934—38 за редакцією М. Рудницького. Проголошував естетичний підхід до творення й оцінки мистецьких явищ. На сторінках «Н.» публікувалися Б.-І. Антонич, О. Дніпровський, М. Рудницький, С. Гординський, С. Чарнецький, В. Дорошенко, С. Смаль-Стоцький, М. Возняк, Я. Рудницький, С. Левинський, В. Сімович, В. Бірчак та ін. Друкував статті з теорії літератури «Панування нез'ясованого» М. Рудницького, «Про сучасну поезію та індивідуалізм» С. Спенсера (у перекладі М. Рудницького), з історії літератури («Легенда про листування Шевченка з Богданом Залеським» М. Возняка, «Коли Шевченко почав писати поезії?» П. Зайцева та ін.), літературної критики («Критик, що не пише» М. Рудницького, «Самостійність літературної критики» О. Ортвіна). Подавав «Чужинну літературну хроніку», рецензії на твори українських авторів, популяризувало кращі імена англійської, американської, бельгійської, болгарської, німецької, французької, італійської, грецької та ін. літератур. Цікавився українськими перекладами, проблемами літератури для дітей, взаємозв'язками української і зарубіжної літератур.

**На́йми́тські пісні́** — тематичний цикл станової (суспільно-побутової) народної лірики, що відображає настрої, умови побуту і соціальний стан наймитів у селянських господарствах, особливо після скасування панщини, коли багато селянських родин, т. зв. дворових, залишилися без землі або втратили її внаслідок різних обставин. Тема наймитства наявна і в ін. групах станової лірики (чумацької, заробітчанської, рекрутської, робітничої, емігрантської, а також у сирітських піснях).

**«Напередо́дні»** — ілюстрований літературно-мистецький і науковий двотижневик націоналістичного спрямування, виходив у Львові в жовтні-листопаді 1937, січні-березні 1938, вересні—грудні 1938. Видавав і редагував «Н.» Б. Кравців. Мав розділи: «Поезія», «Проза», «Публіцистика», «Література—мистецтво», «Хроніка», «Стружки», «Гльосси» і «Бібліографія». Друкувалися М. Андрусяк, Дарія Віконська, В. Габрусевич, Катря Гриневичева, О. Грицай, Д. Гуцул, Г. Козак, І. Коровицький, Зиновія Кравців, Оксана Лятуринська, Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич, У. Самчук, Олена Теліга, Ліда Мак, М. Чирський та ін. Публікувалися твори В. Підмогильного («Повстанці»), Ю. Яновського («Вершники» — «Подвійне коло», «Рейд»), Б. Антоненка-Давидовича («Два пуди жита»), М. Хвильового («Я (Романтика)»). Висвітлював проблеми та характеризував постаті українського літе-

ратурного процесу («Спроба огляду літератури останньої доби», «Нерозгадана Сфінкс», «Буревійна пісня», «Сім ворогів народу» та ін.), світових літератур («Цвіт гірської груші: кілька слів про ніппонську літературу», «Батько італійського театру», «Анте Дукіч», «Поет золотих вершин» і т. д.), порушував питання взаємозв'язку і взаємопроникнення різних мистецтв («Кілька завваг про мистецьку тематику (про взаємовплив літератури і малярства)»), філософські проблеми («Мистецтво, ідейна правда, тенденція», «Національне в мистецтві»).

**Нарати́в** *(англ. narrative, від лат. narrare — розповідати, оповідати)* — логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття розповідного (оповідного) тексту; об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресоване одному (кільком) наратору. Однак Н. не обмежується лише оповіддю (від першої особи) та розповіддю (від третьої особи), композиційним складником, вимислом, процесом продукування значень і сенсів. Йдеться про особливе утворення події у тексті як концептуального бачення людини, як найменшої його структурної одиниці, про втілення її в наративних дискурсах на рівні синхронії та відмінність від ненаративних елементів (опис, аргументація, коментар тощо). Водночас зауважується структурування об'єкта Н., тобто персонажа, та внутрітекстових наративних інстанцій: наратор, нарататор, імпліцитний та експліцитний автор (реципієнт).

**Наратоло́гія** *(англ. narratology, від лат. narrare — розповідаю, оповідаю і грец. logos — слово, вчення)* — теорія наративу, покликана досліджувати його специфіку, форму та функціонування, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів. Термін запропонований Ц. Тодоровим. Формуванню Н. як наукової дисципліни сприяли французькі семіологи (К. Бремен, А.-Ж. Греймас) наприкінці 60-х XX ст. Вони критично переглянули структуралістську модель світосприйняття та розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про природу художньої дійсності, а також основних концепцій теорії оповіді початку XX ст., зокрема формальної школи (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, В. Пропп), принципу діалогічності М. Бахтіна, теорії «нової критики», неоарістотелівської теорії (Чиказька школа: Р. Грейн, У. Бут), теорії психоаналізу (З. Фройд, К. Берк, Ж. Лакан), герменевтики та феноменології (П. Рікер, Р. Інгарден, Ж. Пуле), структури міфу К. Леві-Стросса, англо-американської типології техніки розповіді (П. Лаббок, Н. Фрідман та ін. ), німецької комбінаторної теорії (З. Лайбфрід, В. Фюґер, Ф. Штанцель, В. Кай-

зер), теорії читацького сприйняття (В. Айзер, Х. Яусс), досліджень структуралістів Л. Долежала (Чехія), К. Бартошинського (Польща), Ю. Лотмана та Б. Успенського (Росія). Н. вважається помежівною дисципліною між структуралізмом, за яким художній твір є автономним явищем, та рецептивною естетикою, схильною розчиняти його у свідомості читача. Н. трактують як спробу створити універсальну модель подієвих рядів у фольклорі та в письменстві. При цьому усвідомлюється зміщення наративу з теренів жанру оповідання, повісті, роману як посередника між автором та читачем на висвітлення структури власне оповіді (розповіді). Н. також усуває крайнощі розуміння специфіки письменства, вироблення уявлень про художньо-комунікативну діяльність як процес, що відбувається на кількох наративних рівнях, при посиленні інтересу до проблем дискурсу, при теоретичному обґрунтуванні розмаїтих оповідних (розповідних) інстанцій. Комунікативна природа літератури, а також кінематографа, малярства тощо, здійснюється за наявності мережі спілкування (автор та отримувач повідомлення, відповідні канали транслювання художньої інформації), знакових особливостей повідомлення (комуніканта), зумовленості застосування знаків, співвіднесених із позалітетурним довкіллям та традицією мистецтва. Метою Н. стає потреба з'ясування часо-просторового осередку формування фабули (що) та виявлення її відмінностей від інших знакових систем. Наратологи, однак, переконані, що художній твір передбачає сюжет (як), тому в ньому означено формальну структуру оповіді (розповіді), яка розкриває спосіб подачі і розподілу висвітлюваних подій, власне хронологічного та ахронологічного викладу фактів, ситуацій, виявлення їх послідовності, детермінованості. Водночас йдеться про способи подачі цієї формальної структури в межах прямого чи опосередкованого діалогу письменника й читача. До вужчого кола проблем, які досліджує Н., належить можливість відношень між нею та наративним текстом (наратування), висвітлення специфіки часу, способу, голосу. Нині компетенція Н. значно розширена, що зумовлене перенесенням функцій наративу з літературних та інших словесних теренів на несловесні.

**На́рис** — оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому зображено дійсні факти, події й конкретних людей. За обсягом наближається до невеличкого оповідання, новели, але позбавлений чіткої, завершеної фабули, обов'язкової для новели, притаманної оповіданню. Фабула в Н. подекуди намічена, має фрагментарний характер. Н. — це твір суспільно-політичної, побутової, історичної чи психологічної тематики. Серед основних різновидів Н. — Н. художній, який є зображенням осіб і подій, що досягається за допомогою домислу. Н.

дуже оперативний жанр літератури, швидко й активно реагує на події дня, що зближує його з публіцистикою. Як жанрова форма поширився у XIX ст., будучи пограничним жанром (на межі публіцистики та художньої прози). Значний внесок у розвиток художнього Н. зробили О. де Бальзак, П. де Кок, І. Тургенєв, Й. Крашевський, В. Гіляровський, Леся Українка, І. Франко, Ю. Липа, С. Тудор, О. Довженко та ін. Специфічним різновидом Н. є наукова праця з певної проблеми, здебільшого гуманітарного характеру, до якої входять дослідження з ряду взаємопов'язаних питань. Скажімо, «Нариси історії українсько-руської літератури» І. Франка, «Начерки історії української літератури» Б. Лепкого тощо.

**Нарóдна твóрчість** — сукупність творчої діяльності народу, яка виявляється у різних видах мистецтва: в усній словесній поезії, музичних вокально-інструментальних творах, танцях, хороводах, сценічній грі, драмі, в народній архітектурі та найрозмаїтіших різновидах малярської, декоративно-ужиткової творчості — вишивання, різьблення, художнє ткання, писанкарство, кераміка, витинання тощо. Поняття «Н. т.» має термінологічний відповідник — слово англійського походження «фольклор» (англ. *folk-lore*, букв. — народні знання, народна мудрість). Воно увійшло в ужиток європейських учених з другої половини XIX ст., охоплюючи словесне мистецтво, краєзнавство, етнографію, словесний фольклор, музичний фольклор, народні танці, народний театр, народне ужиткове мистецтво тощо. На означення словесного фольклору ще з минулого століття українські вчені вживали термінологічне словосполучення «усна словесність», «народна словесність». Радянські науковці під тиском ідеологічних настанов відмовилися від термінів «фольклор» та «словесність», витворювали громіздкі словосполучення на зразок «усна народнопоетична творчість». Найдавніші види усної словесності розвивалися разом з розвитком людської мови, матеріальної і духовної сфер діяльності людини. Вони акумулювали життєвий досвід народу, його філософію і мораль, релігійні уявлення, характер родинних і суспільних взаємин, історичну пам'ять і виражали надії на майбутнє. З появою письма на ґрунті словесності постала писемна форма словесності, яка на певній стадії розвитку вирізнилася в окремий вид мистецтва — літературу. Зв'язок між усною і писемною словесністю проходив різні фази розвитку, але протягом багатьох століть у всіх народів перевагу мав фольклорний тип поетичного мислення, на ґрунті фольклорних жанрів та поетики формувалися жанри літератури. Фольклор навіть в епоху письма існує в усній формі і зберігає такі специфічні риси, як варіантність, традиційність, синкретизм, інтегрованість процесу творчості і виконання (т. зв. колективність творен-

ня), імпресіональність вираження змісту, отже, і стилю вислову, анонімність авторства. Літературна творчість має визначене авторство, канонічний текст, неповторність творчої індивідуальності, його стилю. У фольклорі наявний стиль жанру — стиль казки, думи, пісні, колядки чи коломийки. Фольклору властиві традиційні тропи, мотиви, композиційні прийоми, навіть «мандрівні» сюжети, теми, а то й буквальні запозичення цілих куплетів, епізодів, оповідних формул. У літературній творчості подібне кваліфікується як плагіат, бездарне наслідування. У фольклорі один і той же твір може мати десятки варіантів, згрупованих у «версії», якщо відміни суттєві, або в «редакції», якщо вони незначні. Найстійкішу (найконсервативнішу) форму мають пісенні жанри, пов'язані з обрядовими діями, певними ритуалами чи гуртовим виконанням (колядки, веснянки, весільні пісні, замовляння тощо).

**Наро́дне віршува́ння** — вживані у фольклорі різноманітні віршові форми, серед яких можна окреслити три типи: 1) розмовний вірш (див.: **Райошник**) — вживається в прислів'ях, приказках, віншуваннях, загадках, замовляннях і т. ін.; характерний тим, що у ньому фрази без чіткої метричної організації пов'язані здебільшого суміжними римами (*«З сином позмагайся, та й на печі зоставайся, а з зятем позмагайся, то й із села вибирайся»; «Як оженився я, дав мені тесть в придане торбу з сьома перегородками: на хліб і на ви́хліб, на пшоно і ви́пшоно, на сіль і на ви́сіль* [...]»); 2) речитативний вірш — див.: **Нерівноскладовий вірш**; 3) пісенний вірш — використовується в ліричних, танцювальних і обрядових піснях. Його метрична структура визначається кількістю складів у рядку і членуванням їх паузами на частини (коліна), метричні одиниці, а не будовою стопи, як у силаботонічному вірші. Кожен пісенний рядок — рівноскладовий і симетричний, має однакову кількість складів і, відповідно, однакове членування. Схематично таку структуру можна зобразити цифрами, наприклад, десятискладовий вірш багатьох колядок складається з двох колін (5+5), одинадцяти-, тринадцяти-, сімнадцятискладовий вірш весільних пісень — з трьох колін: 4+4+3; 5+5+3; 5+5+7. Пісенний вірш може мати різні форми строфи. Це найчастіше двовірш з ізометричних (однакових) або рідше гетерометричних (неоднакових) рядків. Велике розмаїття будови пісенних строф зумовлене повторенням окремих їх частин, пісенних колін та приспівами-рефренами на початку, всередині і наприкінці вірша або строфи. Рима у народних піснях найчастіше парокситонна, рідше окситонна і подеколи дактилічна. Римуються часто не тільки закінчення віршових рядків, а й силабічні групи посередині їх — внутрішня рима: *«Через сад // на посад // їстоньки но-*

*сила, // Чом ко мні / не прийшов // єще-м тя просила»*; віршовий розмір тут (3+3+6), (4+3+6). В обрядових (колядках, весільних піснях) творах рима виступає найчастіше в невиробленій, неповній формі й заступається асонансом. У пісенних строфах часто зустрічаються епанафора, конкатенація, риторична рима.

**Нарóдництво** — ідейно-просвітницький рух українства за звільнення з-під соціального та національного гноблення. Виник у першій половині XIX ст. в літературному середовищі, швидко еволюціонував від романтичних, незрідка екзальтовано-культових трактувань народу як таємної містичної сили («козакофільство» харківських романтиків, молодого П. Куліша та ін.; вроджений демократизм тощо), від «балагульництва» та платонічного українофільства старої «Громади» до ретельного аналізу стану та причин втрати статусу суб'єкта історичного поступу цим народом й усвідомлення потреби боротьби за його визволення (Б. Грінченко, П. Грабовський, М. Старицький, «Братство тарасівців» і т. д.). Вважалося, що народ запав у летаргійний сон, його передусім слід розбудити. Тому перше місце відводилося просвітницько-культурній роботі, яка для безправних народів, на думку Б. Грінченка, ставала «в деякі історичні моменти питанням, що може переважити всі інші, забирати всі сили, які зостаються після неминучих змагань нашого фізичного існування». Праця задля такої мети подеколи зводилася до вимушеного «каганцювання», адже випадало починати буквально з нуля за абсолютно несприятливих умов, на що могла зважитись особистість великої одержимості, якою виявився Б. Грінченко. Поряд з дедалі глибшим усвідомленням національної ідеї письменники-народники, котрі дотримувались аналогічних настанов, утверджувались у переконанні, що людське щастя здобувається мирним і чесним шляхом. Цим вони різнилися від перейнятих ультрареволюційним екстремізмом російських народовольців — апологетів соціальних та ігнорантів національних інтересів. Та й виступати відкрито проти Російської імперії було небезпечно, тому Н. обирало досить обережну, зовні неначе лояльну тактику оборони дезонтологізованого простору українства. Дещо активнішу позицію займали народовці на теренах Галичини. Багато шкоди завдали українській справі москвофіли — реакційне відгалуження Н., спеціально культивоване московським урядом для реалізації своїх експансіоністських інтересів на теренах України. Н. — історично необхідна і, безперечно, вагома сила у національно-суспільному житті України. Воно мало авторитетний вплив на громадськість, берегло націю, її культуру від остаточного винищення, закладало основи національного пробудження. Однак народницька ідеологія, офіруючи розмаїті ду-

ховні прояви української душі лише одній великій меті національно-соціального визволення, була переважно байдужою до високого мистецтва, яке розглядала крізь призму службових обов'язків. За таких умов вважалося, що займатися суто художніми питаннями — «аморально». Диктат соціальної дійсності відводив естетичним категоріям другорядну роль. У такій утилітарній заангажованості вчувався відгомін європейського позитивізму, часто у вульгарному російському перетлумаченні, що вплинуло на М. Драгоманова, Івана Білика (Рудченка), С. Єфремова та ін., проголошувало, за В. Бєлінським, естетичні цінності предметом... «сибаритської насолоди». Модне «хлопоманство» (або «мужикофільство») зводилося ледь не до культу, жорсткий егалітаризм вимагав від письменників спрощення, популяризаторського письма, нібито лише в такій формі зрозумілого «темному» народові. Звідси брала початок недовіра до інтелектуальних можливостей та естетичного смаку народу. Заангажованість, переростаючи у закомплексованість, завдавала непоправної шкоди творчому потенціалу нації. Будучи у XIX ст. єдино правильною відповіддю на виклик історії, єдино можливою формою існування культури та літератури, Н. уже на початку XX ст. втратило енергію *благородних поривань* свого раннього періоду, перетворилося на неадекватну новим історичним обставинам гальмівну силу на шляху відродження нації та творчих пошуків письменства. За спостереженням М. Сріблянського, течія демократична за своєю політично-соціальною суттю, вона звела діяльність на вузьку смугу «млявого домашнього культурництва». Однак при цьому Н. виявило неабияку життєздатність, окреслилось у вигляді консервативної «червоної просвіти» в добу «розстріляного відродження» та «прозрілого неонародництва» у 60-ті (В. Симоненко, І. Дзюба та ін.).

**Нарóдність літератýри** — органічна якість художніх творів кожної національної літератури, яка виражає ментальність народу в його етнологічних та історичних виявах і вимірах, зумовлена органічним зв'язком письменника зі своїм етнонаціональним середовищем. Н. л. невіддільна від мови народу, представником якого є письменник як творець художнього твору, носій національної ментальності і мови. Таке розуміння Н. л. з'явилося в усіх народів світу разом з усвідомленням своєї національної своєрідності. В Україні М. Костомаров 1844, оглядаючи твори, написані по-українськи, твердив: «Тепер ідея народності оживила нашу літературу: і читачі, і письменники шанують народність як головну чесноту будь-якого твору красного письменства». Сутність Н. л., за Костомаровим, це — «достеменне зображення свого, рідного, з усім карбом національного характеру». Через три роки Т. Шевченко у передмові до другого видання «Кобзаря» писав: «Щоб знать людей, то треба пожить з ними. А щоб їх опису-

вать, то треба самому стать чоловіком...» Так уже на початках осмислення нової української літератури розуміння Н. л. виводилося за межі етнографічного побутовизму, натуралістичної описовості, а етнопсихологічний фактор усвідомлювався у зв'язках із загальнолюдськими чинниками. Та акцент робився саме на ньому, на духовній своєрідності і самототожності народу, що сконцентровано та яскраво виявляється у художній літературі. Народність — одна з основних прикмет літератури. Проблема полягає в різному тлумаченні Н. л. і в коректному застосуванні цього принципу художньої літератури як критерію поцінування художніх творів. Ще І. Франко 1878 звертав увагу на те, що І. Нечуй-Левицький не розмежував понять «реальність, народність, національність», а пізніше вказував народницькій критиці на чистий утилітаризм у підході до художньої літератури. На межі XIX—XX ст. розбіжність між естетичною і народницькою критикою оформилась на концептуальній основі. Найбільш виразно це сформулював С. Єфремов в «Історії українського письменства»: «Беручи письменство за прояв життя нашого народу, за покажчик громадського руху серед його, за все голосніший одгук інтересів широких мас людности, я спробую дати історичний огляд українського письменства, як визвольного в широкому розумінні руху, що всіма сторонами охоплює життя українського народу й показує йому раз-у-раз стежки до кращої будущини. Одкидаючи вузький естетичний принцип і широкий з погляду бібліографічно-систематичний, натомість провідною думкою своїх нарисів кладу принцип громадського слугування письменства народові, тим широким масам трудящого люду, що кінець-кінцем дають життя, підпору і поживу всім заходам рук людських, а серед їх і письменству». Н. л., зведена до тематично-проблемної основи твору, його доступності для широких мас, до ідейної спрямованості творчості митця, як показав досвід XX ст., залишала поза увагою стильове розмаїття письменників, естетичну рівноправність літературно-мистецьких напрямів, художнє експериментаторство митців слова. В. Петров (1946) показав, як критерій Н. л. зрештою призвів до методологічної подібності народницької критики С. Єфремова і марксистського літературознавства. Ю. Шевельов з цього приводу слушно нагадав, що терміни «народ», «народність» виявилися деформованими у XX ст. «Небезпека була закладена, по-перше, в двозначності або й тризначності самого слова «народ», яке часом означає націю, а часом простолюд, а часом населення, і дозволяє кожному демагогові непомітно переслизати з одного значення до другого. Спершу оголошувалося якесь літературне явище антинародним, бо його не розумів простолюд, а далі виходило, що проти цього явища треба мобілізовувати органи безпеки, бо ж воно антинародне, отже, загрожує нації» (Шевельов Ю. Критика пое-

тичним словом // Світи Тараса Шевченка. — Нью-Йорк, 1991). Н. л., тлумачена як вираження в художній літературі світовідчуття і ціннісних орієнтацій народу в доступній йому формі, призводить до класового поділу єдиного літературного процесу (якщо «народ» означає «трудящі верстви») без врахування естетичного розмаїття художніх творів або збігається з національною своєрідністю літератури (якщо поняття «народ» тотожне поняттю «нація»). «Н. л.» — категорія передусім соціологічна, етнопсихологічна, а не естетична. Тому оперувати нею необхідно коректно, усвідомлюючи її евристичні можливості і вади (див.: **Класовість літератури; Національна специфіка літератури**).

**Народóвці** — представники галицької, буковинської та закарпатської інтелігенції, які орієнтувалися на народ, обстоювали його інтереси, дбали про формування національної свідомості українців. Народовський рух виник у Галичині на початку 60-х XIX ст. на противагу москвофільському і для розв'язання українських культурно-освітніх, а згодом політичних проблем. Діяльність Н. зосереджувалася навколо видань «Вечорниці», «Мета», «Нива», «Русалка» і спрямовувалась на зв'язок із громадівським рухом у Наддніпрянській Україні. Ідеологами народовського руху 60-х були О. Партицький та Д. Танячкевич. Молоде покоління Н. представляли письменники В. Шашкевич (син Маркіяна Шашкевича), К. Климкович, Ф. Заревич, К. Горбаль та ін. За ініціативою Н., зокрема С. Качали, у Львові організовано діяльність «Просвіти» (1868), у Чернівцях — товариство «Руська бесіда» (1869), в організації якого взяли найдіяльнішу участь письменники Г. та С. Воробкевичі. Основним органом Н. був журнал «Правда». Після заборони українського друкованого слова у Східній Україні (Валуєвський циркуляр 1863, Емський указ 1876) тут друкували свої твори О. Кониський, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, М. Драгоманов та ін. Крім «Просвіти», «Руської бесіди», Н. організували низку товариств, серед яких: Літературне товариство імені Т. Шевченка (1873), реорганізоване у Наукове товариство імені Т. Шевченка (1893), «Руське товариство педагогічне» (1881), що видавало педагогічний часопис «Учитель» та ілюстрований двотижневик для дітей і молоді «Дзвінок». Активізація політичної діяльності Н. припадає на кінець 70-х XX ст. і пов'язана з іменами діячів культурно-політичного руху В. Барвінського, В. Навроцького, Ю. Романчука, О. Огоновського, О. Барвінського, А. Вахнянина, О. Терлецького та ін. Тоді від Н. відмежувалася під впливом М. Драгоманова нова радикальна течія — І. Франко, М. Павлик, О. Терлецький та ін. Н. видавали політичні часописи для селянства — «Батьківщина» (1879) і для інтелігенції — «Діло» (1880). Виявлення москвофільського напряму у діяльності старої Руської ради

спонукало «Н.» створити свою політичну організацію — Народну раду (1885). У середині 80-х розгорнулося національне піднесення в Буковині, пов'язане насамперед з діяльністю вченого, педагога і політично-культурного діяча С. Смаль-Стоцького. Буковинські «Н.» здобули перевагу над москвофілами, організували власний часопис «Буковина» (1885) і добилися впливу у найважливіших культурно-політичних установах. У 80-ті розпочався народовський рух у Закарпатті, який мав мовно-літературний характер. Реакцією на протистояння двох галицько-українських суспільних рухів — народовства і москвофільства — було створення в Західній Україні перших політичних партій: Русько-української радикальної (жовтень 1890), Української національно-демократичної (грудень 1899), Української соціал-демократичної як складової австрійської соціал-демократичної (вересень 1899). У їх діяльності відігравали активну роль М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський, М. Павли́к, Ю. Бачинський, Ю. Романчук, В. Будзиновський, С. Да́нилович, В. Стефаник, В. Охримович та ін.

**На́ртський е́пос** — героїчний епос кавказьких народів (осетинів, абхазів, адигейців, черкесів, балкарців, чеченців, карачаївців та ін.), поширений у прозовій та віршовій формах. У ньому мовиться про плем'я богатирів-нартів, яке жило в давню (епічну) добу, боролося з драконами, потворними велетами, лихими князями-алдарами (осетинський епос) чи гвалтівниками-орстхойцями (інгушетський епос). Н. е. складається з циклів, де йдеться про прабатька та праматір нартів Уризмага й Сатану (осетини), про Сослана чи Созруко, наділеного рисами культурного героя і т. п., про повстання нартів проти богів та покарання їх за це.

**Натураля́зм** *(франц. naturalisme, від лат. natura — природа)* — літературний напрям, що виник у Франції в 70-ті XIX ст. і охопив у 80—90-ті літературу Західної Європи та США (брати Ж. та Е. Гонкури, Е. Золя, певною мірою Г. де Мопассан, М. Кретцер, Г. Гауптман, Г. Ібсен, С. Крейн, Ф. Норріс), характеризується об'єктивістським, фактографічним зображенням дійсності, трактуванням детермінованості людського характеру біологічними, спадковими чинниками та соціально-матеріальним середовищем. Програму Н. виклав Е. Золя у книгах «Експериментальний роман» (1880), «Романісти-натуралісти» (1881). Натуралістична естетика розроблялась І. Теном, братами Гонкурами та ін. В Україні Н. не знайшов істотного поширення, хоча мав незначний вплив на художні шукання І. Франка, який у своїх літературно-критичних працях досліджував систему Н. («Еміль Золя, його життя і писання» (1898), «Влада землі в сучасному романі» (1891) та ін.). Натуралістична художня система спиралася на позитивістську філософію О. Конта та методи біологічних на-

ук. Натуралісти намагалися зробити мистецтво точно таким, як наука. Їхні твори стали «клінічним документом», історією спадкової хвороби, протоколом судової експертизи. Натуралістичний метод перетворився на описово-експериментальний метод механістичного природознавства середини XIX ст., фізіології і т. д. Соціальна роль людини трактувалася натуралістами, як жорстко детермінована. Виник антихудожній стандарт: усі персонажі — робітники, пралі, солдати, лікарі — були середньоарифметичними величинами. Це жертви й стихійні бунтарі («Майстер Тімпе» М. Кретца, «Декласовані», «Пекло» Дж. Гіссінга та ін.). Н. закладався на спробі умовності мистецтва, прагненні перетворити художній твір на точну копію факту. Він висунув на важливе місце опис. У статті «Про роман» Е. Золя (1888) присвятив проблемам опису цілий розділ. Леся Українка вказувала, що за правдою факту натуралісти не бачили художньої узагальненої правди і перебували під гіпнозом факту, їх поетика — «шукати фактичної правди і на ній все будувати». Складність Н. полягала в тому, що він, з одного боку, демократизував мистецтво, розширював його тематику, показуючи нові площини життя: дно міста, життя робітників, патологічну психіку, розкривав підсвідомі мотиви поведінки людини і т. п., з іншого — обмежував себе у проникненні до глибин суспільного буття. Суб'єктивно прагнучи до розширення й поглиблення сфери мистецтва, представники Н. об'єктивно руйнували його: воно зазнавало значних естетичних втрат, йому бракувало широких узагальнень. Деякі художні знахідки Н. були освоєні літературою кінця XIX — початку XX ст. (А. Франс, Є. Ожешко, Г. Веллс, В. Реймонт та ін.): залишаючись на позиціях реалізму, вони використовували окремі прийоми натуралістів: підвищений інтерес до сфери конкретики, опис фактів як сфери розширення соціально-об'єктивного у мистецтві. У 20—30-ті XX ст. натуралістичні тенденції проявилися у творчості французьких та польських популістів, у «веритизмі» Х. Гарленда, у «виробничому» романі, творах соціалістичного реалізму 40—50-х. Термін «Н.» вживається і у вузькому значенні — як грубе зображення фізіологічних аспектів життя людини.

**Наукóва поéзія** — поезія, в якій думка виявляє нерозривну естетичну єдність раціонального та ірраціонального начал, де науковий компонент визначає зміст художнього твору, напрям розвитку ліричної теми. Теоретиком Н. п. вважається французький критик і літературознавець Р. Гіль, який у своєму «Трактаті про слово» (1896) обстоював потребу єднання науки і мистецтва: «Наука повинна шукати животворного дихання у поезії». До перших зразків Н. п. належить давньогрецька космогонічна та астрономічна поезія, філософські дидактичні поеми («Астрономія» Гесіода, «Астрологія» Клеостра, «Про природу речей» Тіта Лукреція Кара, «Про

рільництво» Вергілія та ін.). До цього жанру належать деякі Шестидневи та Фізіологи, мовлення яких наближається до віршованого, відомі у Київській Русі за доби Ренесансу поетичні твори («Прогностична оцінка поточного 1483 року магістра Юрія Дрогобича з Русі, доктора філософії і медицини Болонського університету»). Літературна традиція Н. п. спирається на наукові засади сцієнтизму (лат. *scienta* — знання, наука), тому подеколи називається сцієнтичною. Вона розмежовується на кілька тематичних потоків. Один із них — літературознавчий («Лист до Пізонів» Горація, «Мистецтво поетичне» Н. Буало, «Мистецтво поетичне» П. Верлена, «Іванові Франкові: Відповідь на його посланіє» М. Вороного та ін.). Окрему гілку Н. п. становлять твори натурфілософського характеру, відомі в українській літературі за поезією Климентія Зіновіїва. Пора розквіту Н. п. припадає на XX ст., її популяризує російський поет В. Брюсов. В Україні — В. Гадзінський, автор поеми «Айнштайн», М. Доленго (зб. «Об'єктивна лірика. Схема і діагнози», 1923), В. Поліщук (зб. «Гінеальні кристали», поеми «Асканія Нова», «Медуза актинія» та ін.). Виразні тенденції Н. п. спостерігаються й у творчості П. Тичини (цикли «У космічному оркестрі», «Псалом залізу»), М. Бажана («Число») тощо. На них позначився вплив науково-технічних зрушень. Особливо це помітно було на авангардистських течіях (футуризм, конструктивізм і т. п.). У сучасній ліриці елементи Н. п. наявні у представників «нью-йоркської групи» (Ю. Тарнавський, Б. Рубчак та ін.), у шістдесятників, передусім в І. Драча, якому притаманна не тільки метафоризація наукової лексики (*«синхрофазотрони ридають, як леви»*), а й осмислення науково-технічного поступу з погляду гуманістичних цінностей («Балада про ДНК», «Чорнобильська мадонна» та ін.).

**Націона́льна специ́фіка літерату́ри** — органічна якість художньої літератури певного народу, відмінна від якостей інших літератур. Вона витворюється системою змістових і формально-стильових особливостей, притаманних творам письменників даної нації. Н. с. л. зумовлюється певними чинниками, насамперед ментальністю народу. Якщо народові, що став історично стійкою спільнотою, властива певна сукупність етнічно-психологічних ознак, то вони обов'язково відобразяться на духовному світі письменника, позначаться на його мисленні, результатах творчості. Тематично-проблемні тенденції, що, осмислюючись у творчості багатьох митців, витворюють тяглість традиції, національно-типові характери, виявлені в індивідуалізованих персонажах. Відтак українські степи і могили, явори й осокори, калина і мальви, болота і бескиддя, орли і горлиці, буй-тури і сарни не просто оточують українців у їх взаєминах між собою, а й у спілкуванні з сусідами. З'являються мотиви звитяги та оборони, полону і втечі, ко-

хання і смерті, боротьби за віру і правду. Іван Вишенський та Іван Величковський, Г. Сковорода та І. Котляревський, Т. Шевченко й Леся Українка, Є. Маланюк й У. Самчук, М. Стельмах й О. Гончар по-своєму відображають різні грані української душі. Їхні твори як органічний вияв глибинного зв'язку письменника зі своїм народом несуть на собі прикмети національної самобутності. Другий аспект Н. с. л. пов'язаний з особливостями історико-літературного процесу в кожній національній літературі. Зміна і взаємодія літературних напрямів і стильових течій, система і динаміка жанрів, співвідношення родів літератури, взаємини письменницьких генерацій, міжнаціональна літературна рецепція, взаємодія і взаємовпливи, роль критики і дискусій, взаємини літератури і церкви, митців і влади не можуть бути однаковими в кожній національній літературі. Структура історико-літературного процесу — своєрідна і відмінна, хоча порівняльно-історичні, типологічні студії виявляють багато спільного, аналогічного. Все це зумовлює необхідність літературознавчих праць, присвячених національній своєрідності літератур кожного народу, міжнаціональним літературним зв'язкам, діалектиці національного та інтернаціонального в кожній літературі, бо формуються вони і розвиваються не ізольовано, а запозичене завжди трансформується відповідно до ментальності народу, до національних потреб (див.: **Взаємовплив; Взаємодія; Етнопсихологія; Компаративістика; Ментальність**).

**«На́ша пісня»** — збірка популярних українських пісень, видана 1916 у Вецлярі заходом «Союзу визволення України» за участю Б. Лепкого. Відкривається гімном «Ще не вмерла Україна», далі друкуються історично-маршова пісня «Гей, не дивуйте!» (музика М. Лисенка), «Січова пісня» І. Франка, «Марш гайдамаків» (під цією назвою вміщено вірш О. Маковея, приписаний М. Бачинському), «Ми гайдамаки», «Січовий марш» К. Обуха (псевдонім К. Трильовського), «Не пора» (слова І. Франка, музика Д. Січинського), «Січова пісня» («Пусти мене, моя мати») на слова К. Обуха та О. Довганюка, «До волі — з неволі» (текст підписано криптонімом Л., який належить Б. Лепкому) та ін. Збірка пісень прикрашена рисунками й заставками (очевидно, вони належать Б. Лепкому, що тоді жив у Вецлярі).

**«На́ше сло́во»** — український тижневик, який виходив у Польщі з 1956 як орган Українського суспільно-культурного товариства (УСКТ). Основний напрям «Н. с.» — висвітлення культурного життя українців у Польщі. Подавав інформаційні матеріали про радянську Україну, культурні та літературні події. Незважаючи на утиски цензури, «Н. с.» намагалося впливати на збереження українцями Польщі їхньої національної тотожності. Від 1990 щотижневик видає Об'єднання українців у Польщі (ОУП), яке постало замість УСКТ.

З увагою ставиться до проблем Української греко-католицької та Православної церков, стежить за функціонуванням українського шкільництва в Польщі тощо. Одна із сторінок присвячується лемківській проблематиці, подаються матеріали про культуру, звичаї, традиції лемків, вміщуються повідомлення про заходи, які проводить Об'єднання лемків (ОЛ). Редакція міститься у Варшаві. Головними редакторами були М. Щирба, А. Гошовський, Г. Боярський, М. Вербовий, Р. Галан, від грудня 1993 — М. Чех. «Н. с.» має додаткові видання. Одне з них — «Наша культура» — літературний та науково-популярний щомісячник, навколо якого об'єдналися поети О. Лапський, Я. Гудемчук, М. Лучак, І. Златокудр, Є. Самохваленко, О. Табський, Ольга Петик, Ірина Рейт, прозаїки А. Верба (Середницький), Наталя Ожибко-Волошанська, С. Павлище, Л. Бучило та ін. Додаток засвідчив і розвиток української наукової думки в Польщі. Друкувалися літературознавці С. Козак, В. Назарук, В. Мокрий, Яр. Грицковян, мовознавець М. Лесів, історик С. Заброварний. Особлива увага приділялася польсько-українським культурним взаєминам. Від другої половини 80-х XX ст. «Наша культура», залишаючись вірною своєму основному напрямові, дедалі частіше публікує матеріали публіцистичного спрямування, що торкаються проблем історичного минулого, життя українців у повоєнній Польщі. Наприкінці 80-х через матеріальну скруту додаток виходить з перервами. Брак коштів став причиною остаточного припинення видання у 90-ті XX ст. При «Н. с.» функціонували два додатки: «Світанок» — для дітей і шкільної молоді та «Криниця» — видання для жінок.

**Небили́ця** — невелике оповідання розважального змісту, комізм якого будується на дотепно скомпонованих алогізмах та каламбурі. Інколи має форму розмовного вірша. Прийоми творення комічного в Н. дали підставу для народних назв «побрехенька», «нісенітниця». Входить до репертуару гумористів. Н. розважали молодь на вечорницях, на різних забавах. Комізм своєї оповіді виконавець підсилював традиційним застереженням уважно слухати, а головне — не спростовувати його алогізмів. Ось початок одного з таких оповідань: *«...Слухайте, дівчата! Я вам розкажу, що колись зі мною було, та тільки цур — не перебивати і «брешеш» не казати, а то покину розказувати. Було це ще тоді, як мого батька й на світі не було, а ми з дідом вдвох на печі жили, та ще й добре жили, на комині хліб сіяли, та було в нас п'ять курок дійних, сім півнів їжджалих»* (Воропай О. Звичаї нашого народу. — К., 1991. — Т. 1). Н. вплітаються інколи в казкову оповідь. У стилі Н. складена народна пісня «Коли б я був полтавський соцький». С. Руданський майстерно обробив сюжет Н. у жар-

тівливій поемі («приказці») «Вір — не вір, а не кажи «брешеш». У фольклористиці жанр Н. вивчений мало.

**Невлáсне прямá мóва** — своєрідний тип мови, проміжний між прямою і непрямою мовою. Н. п. м. зближує з прямою те, що в ній зберігаються лексичні й синтаксичні риси чужого висловлювання, манера мовлення і настрій персонажа, але Н. п. м. подається ніби від імені автора, в мову якого вплітається мова дійової особи. Відтак створюється двоплановість висловлювання: передається «внутрішнє мовлення» персонажа, його думки, настрої, але виступає за нього автор; об'єктивна оцінка подій поєднується з переломленням їх через призму сприйняття персонажа. З непрямою мовою Н. п. м. зближує те, що в ній дієслова і займенники вживаються у формі 3-ї особи. Н. п. м. характерна лише для художнього стилю, «виступає і в поезії, і в прозі як прекрасний вид передачі голосів, яким, за авторовим задумом, треба звучати стримано, приглушено, нещиро, іноді — залишатися лише «внутрішніми» голосами, вираженням роздумів, загнаних у себе почувань тощо» (Л. Булаховський). Наприклад: *«Палагна прибігла додому лиха. Добре, що хоч Іван нічого не бачив. Ну і сусідонько файний, смага б ті взяла! Не мав коли приступитись до неї! Ігій на тебе!.. А що ворожіння пропало — то вже пропало... Вагалась, чи казати про Юру Іванові, чи дати спокій»* (М. Коцюбинський). Іноді Н. п. м. чергується з прямою.

**Некролóг** *(грец. nekros — мертвий і logos — слово, вчення)* — стаття чи замітка з приводу смерті людини, містить інформацію про її життя та діяльність. Н. з'явилися з приходом християнства як записи у церковних книгах імен померлих благочинних і подвижників. З VII ст. списки Н. набули значного поширення. З плином часу короткі, суто фактичні записи набули форми хвалебного слова про померлого — панегірика. Н. може звучати як емоційно піднесений вірш у прозі, що передає гіркоту важкої втрати: *«Будь же, Тарасе, певен, що ми твій заповіт соблюдемо і ніколи не звернемо з дороги, що ти нам проклав єси. Коли ж у нас не стане снаги твоїм слідом простувати, коли не можна нам буде так, як ти, святу правду глаголити, то лучче ми мовчатимемо...»* (П. Куліш). Н. може містити і підсумковий огляд, і оцінку творчості померлого («Микола Сумцов» С. Шаха, «Юліан Опільський» М. Семчишина), може бути написаний у формі нарису, відтворюючи портрет покійного («Василь Стус — летюча зірка української літератури» Є. Сверстюка), розповідаючи про зустрічі з ним («Він переміг» В. Захарченка про В. Стуса). Факти, вміщені у Н., нерідко стають цінними джерелами для науковців (некрологи з приводу смерті М. Коцюбинського у книзі «Спогади про Михайла Коцюбинського». — К., 1989).

**«Неокла́сика»** — умовна назва естетичної платформи невеликого кола київських поетів, перекладачів та літературознавців 20-х — початку 30-х XX ст. (М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, М. Рильський, О. Бургардт). То було неформальне товариство вільних митців, котрі шанували талант, поціновували літературу за іманентними художніми критеріями, не визнавали позамистецьких, власне пробільшовицьких, структурувань («Плуг», «Гарт», Аспанфут та ін.). Їх об'єднувала система світосприймання, позначена рисами «аристократизму духу» і творчого інтелекту, тяжінням до гармонії між раціональною сферою та почуттями, власне до сподіваної калокагатії, до високої культури мислення та поетичного мовлення. Звідси — їхнє захоплення досконалістю античної лірики, художньою філігранністю французьких «парнасців», доробком російського «срібного віку», що поєднувалося з інтересом до української класики, до розбудови національної, перейнятої «вітаїстичною» енергією культури. Своїми творами «неокласики» спростовували закиди вульгарної критики (Б. Коваленко, Д. Загул, Я. Савченко та ін.) у нібито їхній відстороненості від дійсності, яку вони не сприймали у заангажованій інтерпретації, не дозволяли собі фальшувати перед великою Правдою трагічного національного відродження. Свідчення цьому — навіть елітарні поезії М. Зерова («Обри», «Київ з лівого берега» та ін.), а такий його сонет, як «Pro domo», мав початкову назву «Молода Україна» і містив у собі естетичну програму ренесансної України. Виповнена могутнім життєлюбством і тогочасна лірика М. Рильського, який прагнув гармонії людської душі та природи. Справжня сучасність, відмінна від більшовицької схеми з її класовою ненавистю, нав'язуваної силоміць мистецтву, промовляла в поезіях М. Драй-Хмари, П. Филиповича, а пізніше — О. Бургардта (Юрія Клена). «Неокласикам» було затісно в античних пейзажах, які вони накладали на київські краєвиди. Вони почувалися незручно навіть у близьких їм версифікаційних канонічних формах. Зокрема, М. Зеров намагався, аби його сонети «зберігали звичайну розмовну інтонацію», не полишаючи свого кредо «Класична пластика і контур строгий», прагнув узаконити «саме недодержаність і зрив». Дослідники підмітили музичну стихію в дусі символізму у ліриці М. Драй-Хмари (В. Іванисенко), романтичний пафос у П. Филиповича (Наталя Костенко), несхильність «психологічно й естетично» до «нового парнасизму» з «мармуровою красою форм» М. Рильського (Л. Новиченко). Тому термін «Н.» потребує посутніх коректив і відмежування від терміна «неокласицизм» як неадекватного українській літературній ситуації та ментальній свідомості. Адже в «неокласиків» не знайти творів, які б відповідали жорстким вимогам класицистичної поетики

(звідки мав би з'явитися «неокласицизм») як замкненої в собі художньо-стильової системи з притаманними їй рисами раціоналістичного мімезису, з нахилом до статичності, де унеможливлюються інтимні мотиви та злободенні переживання, до пластичності, а не музичності чи імпресіоністичності, до симетрично врівноваженої версифікації та замилування античними алегоріями. Вони творили не з позицій «чистого класицизму», на чому наголошував М. Зеров, підкреслюючи термінологічну неточність поняття «Н.», радячи брати це слово в «лапки». М. Рильський також вказував на специфіку цього поняття, «випадково» припасованого до групи інтелектуальних поетів, які гуртувалися спочатку довкола часопису «Книгар», а згодом — видавництва «Слово». Попри те, воно має право на існування, тому що відображає конкретно-історичне явище в еволюції українського письменства 20-х XX ст. у вигляді, так би мовити, некласичної «Н.», будучи одним із проявів своєрідності нашої літератури. Київські «неокласики», незважаючи на відсутність власної літературно-мистецької школи (чи течії), здійснювали естетичну програму духовного оновлення художньої свідомості зокрема та нації загалом, виводили українську літературу з її задавненими комплексами неповної структурованості та надмірної заангажованості за рахунок естетичних якостей у річище природної тяглості, дисциплінували емоційну стихію покоління «розстріляного відродження». Деякі критики (зокрема, Ю. Шерех) вважали, що «Н.» як поетичне явище «виродилася» у 20-ті. Однак літературна дійсність довела невичерпні можливості цього стильового явища. В період МУРу В. Державін (як теоретик) та поети Юрій Клен і Михайло Орест дотримувалися платформи «Н.». Ця традиція продовжилася пізніше на Американському континенті (Михайло Орест, Б. Кравців, С. Гординський, Б. Олександрів та ін.). Найпослідовніше запроваджував принципи «Н.» І. Качуровський (зб. «В далекій гавані», 1956; «Пісня про білий парус», 1971; «Свічадо вічності», 1990), поєднуючи технічну досконалість та версифікаційну витонченість з гострим чуттям історичного процесу.

**Неологізм** *(грец. neos — новий і logos — слово, вчення)* — нове слово або вислів, поява яких зумовлена потребами доби (наукові відкриття, зміни суспільних відносин, розвиток культури тощо). Досить часто творцями Н. були самі письменники. Такі слова називаються авторськими, вони нерідко так і лишаються в даному контексті, бо не призначені існувати поза ним, як-от у ліриці П. Тичини: сонцебризний, вітровіння, акордитись, ясносоколово і т. п. Здебільшого вони набувають значення загальновживаних в активному словнику нації: високочолий (Т. Шевченко), страдниця, мрія, осоння, чарівливий (М. Старицький), світогляд, самосвідомість (І. Нечуй-Ле-

вицький), провесна, промінь (Леся Українка) та ін. Авторські Н. ще іменуються кованими словами.

**Неореалі́зм** — стильова течія в українській літературі, яка виявила себе у 20-ті XX ст., зокрема у творчості Г. Косинки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, у 60—70-ті — у Гр. Тютюнника та ін. Поставши на ґрунті класичного реалізму, але не сприйнявши лінійно міметичного принципу «зображення життя у формах життя», неореалісти визначали свій концептуальний принцип між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність та ліричною стихією; подеколи промовиста деталь для них значила більше, ніж розгорнутий за всіма правилами реалістичного письма сюжет. Н. означає також подолання дистанції між суб'єктом та об'єктом зображення, притаманної класичному реалізмові. Подібні тенденції спостерігалися і в літературах ін. країн, зокрема в італійському веризмі.

**Неороманти́зм** — стильова хвиля модернізму, що виникла в українській літературі на початку XX ст., пойменована Лесею Українкою новоромантизмом. Визначальною рисою Н., на противагу романтизму з його концептуальним розривом між ідеалом та дійсністю, виявилася конструктивна спроба подолати протистояння цих конфліктно непереборних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння. Найповніше Н. окреслився у ліриці та в драматичних творах Лесі Українки, яка вважала реалістичний спосіб «фотографувати» довкілля «униженням свого хисту», зважувалася боронити «прапор модернізму» і не «зректися прапора новоромантичного», витворюючи своїм поривом «у блакить» основу для естетичних та націотворчих осяянь в українській поезії. Могутній життєлюбний заряд цього Н. наснажував потім покоління «розстріляного відродження» (О. Влизько, М. Йогансен, Ю. Яновський та ін.) та «празької школи» (Олена Теліга, О. Ольжич та ін.), виявляв водночас і свої відмінності від революційного романтизму. Творчість українських письменників перегукувалася з творчістю Р. Кіплінга, Р.-Л. Стівенсона, Етель-Ліліан Войнич, Г. Ібсена, К. Гамсуна, Дж. Лондона, М. Гумільова, представників «Молодої Польщі».

**Нерівноскладо́ва ри́ма** — випадок асиметричного римування, коли в одному з римованих слів міститься більше складів, ніж у суголосному з ним. Частіше в такій ситуації перебувають окситонні та парокситонні рими:

Задощив, закрутив, закурився,
І пішло дорогами в <u>дощ</u>.
Пересохлі жовті уривки,
Полохливе, послужливе <u>клоччя</u> *(М. Йогансен)*.

Трапляється римування слів з наголошеним останнім та передостаннім складами з дактилічними словами (наголос — на третьому складі від кінця):

На обважнілі, розпатлані нерви
Навалилося буднями.
Занудило стіни паперами.
Грудки під ногами — груднем *(В. Еллан (Блакитний)).*

**Нерівноскладо́вий ві́рш** — вільний речитативний (астрофічний) вірш народних голосінь, дум і поодиноких старовинних обрядових (колядок, весільних), історичних та баладних пісень. На відміну від рівноскладового із симетричним розміщенням частин (колін) у строфі пісенного вірша, Н. в. має різну кількість складів у рядку без повторення будь-якої ритмічної схеми, без усталеного порядку римування, поділу на строфи (куплети). Якщо в піснях кожна строфа має однакову ритмічну будову та мелодію, і мелодія диктує ритмічну схему (у голосіннях, думах та ін. речитативних творах), то ритм співаної декламації пристосовується до вимог відповідного тексту, до його нерівномірних віршів. У таких творах можна виділити тільки певні більші чи менші групи рядків — тиради, періоди, об'єднані певною смисловою завершеністю і просто фізіологічно придатні для виголошення одним подихом, як оця тирада з «Думи про втечу трьох братів з Азова»:

| | Кількість складів |
|---|---|
| Ой то менший брат, піший піхотинець, | 11 |
| За кінними братами вганяє, | 10 |
| Гей, на сироє корінє, | 8 |
| На біле камінє | 6 |
| Та ноги побиває, | 7 |
| Кров сліди заливає, | 7 |
| Пісок рани засипає, | 8 |
| А все братів кінних доганяє. | 10 |

Всі тиради (періоди) різні за структурою. Це дає виконавцю змогу кожен раз імпровізувати. Ф. Колесса твердить, що форма таких речитативних творів дуже давня, що вона старша від їхнього змісту.

**«Ни́ва»** — науково-літературний часопис, що виходив у Львові з січня по липень 1865 (20 чисел) як своєрідне продовження «Вечорниць» та «Основи» у часи, коли журнал «Мета» припинив друкування художніх творів. Редактор-видавець К. Горбаль прагнув об'єднати на сторінках журналу письменників для публікації художньої, публіцистичної і наукової продукції, щоб довести: «Наша мова сама по собі здібна до науки». Тут надруковано твори Т. Шевченка («А. О. Козачковському», поема «Петрусь»), Марка Вовчка («Інститутка»),

О. Стороженка («Стехин ріг», «Історичні спомини столітнього запорожця Микити Коржа»), Ю. Федьковича («Сафат Зінич», «Побратим», «Три як рідні брати», добірка «Буковинські пісні з голосами», одноактна п'єса «Так вам і треба!»), С. Воробкевича (оповідання «Муштрований кінь», поезії «Соловей-чародій», «Пісня буковинська»), П. Свєнціцького (незакінчена повість «Колись було»). Публікував переклади М. Старицького з М. Лермонтова, І. Крилова, М. Огарьова, Г. Гейне; В. Навроцького — з А. Міцкевича; П. Свєнціцького — з О. Пушкіна та В. Шекспіра. Широко висвітлювалося театральне життя. Слідом за редакційною статтею «Народний театр» К. Горбаля, в якій розповідалося про заснування в Коломиї першого українського театру, про перші вистави «Наталки-Полтавки» І. Котляревського та «Марусі» (за Г. Квіткою-Основ'яненком), майже щономера вміщувалися статті й рецензії О. Марковецького, Т. Андрієвича з театральної тематики. Змістовною була інформація про культурне життя в Україні та Європі, про вихід нових книг. Принципово орієнтуючись на мову Т. Шевченка, журнал не цурався й місцевих говірок.

**«Нйва»** — літературний збірник, виданий 1885 в Одесі М. Боровським та Д. Марковичем. Тут було опубліковано оповідання «Чортяча спокуса» І. Нечуя-Левицького, «Знахарка» Дніпрової Чайки, оперету «Утоплена» М. Старицького, переклад однієї з пісень Гомерової «Одіссеї», здійснений П. Ніщинським, велику добірку віршів А. Бабенка, поезії Б. Грінченка та ін.

**Новá Генерáція** — літературна організація, третя модифікація об'єднань українського «лівого фронту» мистецтв (УкрЛІФ). Першою була асоціація панфутуристів (Аспанфут), що діяла з 1922 у Харкові та Києві на чолі з незмінним лідером і теоретиком М. Семенком. У своїх деклараціях, маніфестах, платформах, що друкувалися у збірниках «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтва» (1922), проголошувала кінець «буржуазного мистецтва», деструкцію як «мистецтво переходової доби», після якої настане час для синтезу, для створення іншого мистецтва, яке поєднуватиме в собі «уміліcть, штуку, метамистецтво». Через деякий час Аспанфут перейменувався на АСКК (Асоціацію комуністичної культури), що діяла в 1924—25 (зб. «Гонг Комункульта», «Гольфштром», 1925), але, «уперщися у відсутність кваліфікованих кадрів», уже в тому ж 1925 пішла на об'єднання з «Гартом», який і сам під впливом літературної дискусії почав руйнуватися... У цей час АСКК замість закликів до деструкції висуває потребу конструкції — утворення «лівої прози», закличної поезії, кіножанрів. Н. Г. утворилася 1927 у Харкові, Києві та Одесі навколо журналу з однойменною назвою. Крім давніх

адептів футуризму — Гео Шкурупія, Гео Коляди, Л. Недолі, — до організації увійшли молоді поети, белетристи, критики О. Влизько, В. Вер, І. Маловічко, Л. Зимний, Едвард Стріха (К. Буревій), О. Мар'ямов, О. Полторацький; художники В. Меллер, Дан Сотник, К. Малевич, кіномитці С. Тасін, О. Перегуда та ін. У новій декларації «Платформа й оточення лівих» Н. Г. вказувала на свій спадковий зв'язок з попередніми об'єднаннями, дещо модернізувала свою програму, пропагуючи теорію й практику авангардистських течій у мистецтві, борючись з «національною обмеженістю», «назадництвом», виступаючи під прапорами інтернаціоналізму, вбачаючи своїх союзників у ВУСППі, «Молодняку», «Березілі», а опонентів — у ВАПЛІТЕ та «неокласиках». Н. Г. і далі поставала проти класичної спадщини, національних традицій. Художня практика її представників концентрувалася навколо агітаційно-пропагандистських жанрів, що обслуговували потреби офіційної ідеології. Протягом наступних трьох років (1927—30) організація ще двічі змінювала назву: Всеукраїнська спілка комуністичної культури (ВУСКК, 1929), Об'єднання пролетарських письменників України (ОППУ, 1930). У січні 1931 під натиском «консолідаційних заходів» з боку компартії організація змушена була «самоліквідуватися».

**«Нова́ генера́ція»** — щомісячний журнал «укрліфівців», орган однойменної літературної організації. Виходив з жовтня 1927 до грудня 1930 у Харкові за редакцією М. Семенка. Відстоював «ліві», авангардистські погляди на завдання мистецтва. Відкинувши гасла деструкції та ліквідації мистецтва, «Н. г.» проголошувала «ліве кіно, ліве оповідання, лівий роман» як новітні форми «лівого фронту». На титульних сторінках публікувалося своєрідне кредо журналу: «Ми за комунізм, інтернаціоналізм, раціоналізацію, соціальну витриманість, універсальну комуністичну установку побуту, культури, науки, наукотехніки, ліве мистецтво; ми проти: національної обмеженості, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, неуцтва, еклектизму». Друкував вірші, оповідання, зрідка романи, памфлети, репортажі, фейлетони, давав широкі огляди діяльності лівих течій в СРСР і за кордоном. Авторський колектив «Н. г.» поповнювався здібною молоддю, захопленою авангардистськими гаслами (поети О. Влизько, М. Скуба, І. Маловічко, В. Вер; прозаїки О. Мар'ямов, Є. Яворський; критики Д. Голубенко, О. Полторацький, Едвард Стріха). Під тиском офіціозної критики часопис припинив своє існування.

**«Нова́ ра́да»** — літературно-художній альманах, виданий 1908 за редакцією М. Старицького, Олени Пчілки,

Людмили Старицької-Черняхівської, І. Стешенка заходом Київського літературно-артистичного товариства. Один із найповажніших за змістом, найавторитетніших за автурою. «Н. р.» була своєрідним продовженням альманаху «Рада», підготовленого М. Старицьким у Києві і виданого двома частинами 1883—84. Відкривається фотопортретом М. Старицького та містить його історичну поему на тему козаччини «Morituri», повість «Берестечко», а також драматичну поему «Вавілонський полон» Лесі Українки, її вірш «Ніобея», драму в п'яти діях «Блакитна троянда», цикл віршів «Зимові мелодії» М. Чернявського, «Надгробні стихарі» П. Карманського, «Пісні і вірші» Одарки Романової, ліричні з громадянськими мотивами рефлексії «Село», «На чужині», «Колисав мою колиску», «Осінню на полі», «Сповідь землі» Б. Лепкого, твори М. Чернявського, М. Вороного та ін. Багатий і розмаїтий склад прозових творів: соціально-побутові новели та оповідання М. Левицького («Дякова помста»), Одарки Романової («Статуя»), Олени Пчілки («Артишоки»), психологічно-символістські «Життєві аналогії» Г. Хоткевича, його ж поезія в прозі «Що бачила скеля». Новелою «На гробках» представлена Валерія О'Коннор-Вілінська. Вміщено велику драматичну містерію «Спокуса» Панаса Мирного. Представлені й молоді літератори.

**«Нова́ Украї́на»** — літературно-науковий, громадсько-культурний і політичний журнал, виходив з 1922 у Празі спочатку як двотижневик, а пізніше як місячник за редакцією В. Винниченка, М. Шаповала, згодом до редколегії увійшли Н. Григоріїв, С. Довгаль, Б. Залевський, М. Мандрика. Був органом «української демократії, передовсім соціалістичної». Відкривав свої сторінки для вільної дискусії «соціалістів усякого світогляду і партійної приналежності» (До читачів // Нова Україна. — 1923. — № 1—2). Ставив за мету «відстоювати державну національну незалежність і всебічний вільний розвиток нашого народу», «визволення людини від усяких форм експлуатації, насильства і гніту», побудову демократичної України. Навколо «Н. У.» об'єдналися письменники, громадсько-культурні діячі, вчені, переважно емігранти (Д. Антонович, В. Винниченко, П. Богацький, Л. Білецький, Ю. Дараган, Валерія О'Коннор-Вілінська, Олександр Олесь, В. Самійленко, О. Стефанович, М. Обідний, Софія Русова та ін.). Містив твори різних жанрів і художніх напрямів представників різних частин України: Буковини й Галичини (Ольга Кобилянська, Марко Черемшина та ін.), Наддніпрянської України (В. Підмогильний, Г. Косинка, Т. Осьмачка), надавав багато уваги розвитку художнього слова в еміграції, зокрема в Чехії, вміщуючи нові мистецькі речі Є. Маланюка, Ф. Дудка (роман «Чорторий»), А. Павлюка, Галини Журби та ін. Опублікував чимало цінних історико-

літературних матеріалів, містив хронікальні матеріали про культурне життя в Україні та в еміграції, бібліографічні огляди тощо.

**Новá украї́нська літератýра** — українська література XIX ст., що базувалася на іманентній національній основі — народній мові. Започаткована виданням «Енеїди» І. Котляревського (1788), яка підсумовувала ідейно-естетичні пошуки давньої української літератури та виводила національне письменство на нову творчу перспективу, мала великий вплив на сучасників (т. зв. котляревщина). Н. у. л. пережила тимчасовий спалах сентименталізму (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко та ін.). Особливо яскравий слід лишив у ній романтизм, зумовлений віянням тогочасного європейського мистецтва та посиленим інтересом до національного фольклору (Харківська школа романтиків, «Руська трійця», ранній Т. Шевченко, П. Куліш, Ю. Федькович та ін.), а відтак до вивчення етнографії та історії рідного народу, до усвідомлення його трагічної долі та потреби служіння йому. Тому письменство XIX ст. розвивалося на засадах ідеології народництва, що найповніше позначилася на творах Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, П. Грабовського, Б. Грінченка та ін. Н. у. л. пережила різні фази своєї еволюції. З'явившись на теренах Наддніпрянщини, переслідувана царською Росією, вона у другій половині XIX ст. розвивалася на землях Галичини, де інтегрувалися національні сили українського письменства.

**«Новá хáта»** — літературно-мистецький ілюстрований щомісячний журнал «для плекання домашньої культури». Виходив у Львові протягом 1925—39 за редакцією Марії Громницької. Видавець — кооператив «Українське народне мистецтво». Художнє оформлення обкладинки М. Бутовича. Орієнтувався на освічені кола читачів, передусім — жіноцтво. Містив художні твори, статті, зокрема поезії в прозі Дніпрової Чайки, Уляни Кравченко, оповідання О. Грицая, повість «Шоломи в сонці» Катрі Гриневичевої та ін., розвідки про літературу, мистецтво В. Січинського, С. Сірополка, Софії Русової, статті з жіночих питань та ін. Подавалися різні господарські поради, моделі народного та святкового одягу, фоторепродукції виробів народних умільців. Друкував інформацію про діяльність різних українських мистецьких гуртків.

**Нові́тня украї́нська літератýра** — див.: **Українська література XX ст.**

**Новéла** *(італ. novella, букв. — новина)* — невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією. Н. властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів. Серед різновидів епічного жанру Н. вирізняється точною й усталеною конструкцією. До композицій-

них канонів Н. належать: наявність точної та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів і т. д.), перевага сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів. Персонажами Н. є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини. Автор у Н. концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв. Сюжет Н. простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки. Н. з'явилася в XIV—XVI ст. в Італії, хоча корені її сягають давніх літератур Заходу й Сходу. В епоху Відродження Н. — це невеличке оповідання, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало «новини дня» (звідси назва жанру). «Декамерон» Дж. Боккаччо є характерним циклом Н. тієї доби. Не без впливу Боккаччо з'являється збірник Н. «Гептамерон» Маргарити Наваррської (1558). У XVII ст. Н. представляє М. де Сервантес («Повчальні новели», 1613). Та найбільшого розквіту сягає вона у XIX ст. Власне тоді та у XX ст. продовжують розвиватися її різновиди — психологічна, фантастична, сенсаційна та ін. Н. Неперевершеним майстром гостросюжетних Н. XIX ст. був П. Меріме («Матео Фальконе», «Таманго», «Коломба», «Кармен»). У російській літературі XIX—XX ст. Н. гідно представляють О. Пушкін, І. Тургенєв, І. Бунін, у польській — Б. Прус, Г. Сенкевич, С. Жеромський. В українській літературі маємо розмаїття жанрових форм Н.: психологічну, сенсаційну (В. Стефаник), ліричну (Б. Лепкий), соціально-психологічну, лірико-психологічну (М. Коцюбинський), філософську, історичну (В. Петров), політичну (Ю. Липа), драматичну (Г. Косинка) та ін. Представлені в українській літературі також лірична повість у Н. («Вертеп» Арк. Любченка), алегорична повість у Н.-притчах («Блакитний роман» Г. Михайличенка).

**«Новеліно»** — анонімний збірник новел, одна з найдавніших пам'яток італійської художньої прози межі XIII—XIV ст. Збереглося дві редакції — коротка (під назвою «Сто старих новел») та повна. Основою «Н.» є мандрівні сюжети середньовічної літератури, історії, де діють міфологічні та легендарні персонажі (Нарцис, Геракл, Давид, Трістан та Ізольда й ін.), історичні особи (Карл Анжуйський, Бертран де Борн та ін.). Деякі сюжети, наприклад про три кільця, що захищають віротерпимість, використав Дж. Боккаччо в «Декамероні», перекладеному М. Лукашем українською мовою (К., 1985).

**Новече́нто** *(італ. novecento, букв. — новітнє)* — літературний рух в Італії другої половини 20-х XX ст. (а також назва однойменного часопису, що виходив 1926—29), проти-

ставлявся панівним уявленням про замкненість італійської літератури, проголошував потребу європеїзму, зокрема залучення до європейського модернізму. В цьому аспекті Н. перегукувалося з настановами «розстріляного відродження» в Україні, проголошеними М. Хвильовим. Найактивніші представники Н. — М. Бонтемпеллі, К. Альваро, А. Моравіа та ін. Саме вони висунули гасло «міфу XX ст.», який після Першої світової війни мав би відкрити нову добу в історії європейської культури та людства. Головною формулою Н. був магічний реалізм, покликаний в буденному житті людини відкривати явища особливого, ірреального, таємничого.

**Ноктю́рн** *(франц. nocturne, букв. — нічний)* — музична п'єса ліричного, мрійливого характеру, ніби навіяна нічними настроями. За аналогією — невеликий художній, переважно поетичний, твір:

> На сонні ниви, на левади,
> Місяць сріблисті ллє каскади,
> Сипле брильянтів срібні рої
> На польні рожі і пової.
>     На ясні ниви, на левади,
>     Леготом ельфів мчать громади,
>     Ловлять розсипані брильянти,
>     Сльози тремтючі адаманти,
> Ловлять розсипані брильянти,
> Сльози тремтючі адаманти,
> Линуть зі скарбами на гори
> У зачаровані комори [...].

Цей уривок з вірша «Nocturno» С. Твердохліба, де зі смаком використана стилістична фігура зіткнення (анадиплосис), — типова для лірики символістів початку XX ст. До цього жанру охоче звертаються поети й ін. періодів історії української літератури.

**Нóна** *(лат. nona — дев'ята)* — рідкісна строфа з дев'яти рядків, що має вигляд октави з одним долученим рядком та наділена потрійною римою (третій, шостий, дев'ятий рядки):

| | |
|---|---|
| Я летів красивим чортом | а |
| На коні, як ворон, чорнім — | а |
| Біла піна падала, мов сніг — | б |
| Ех, | |
| до тої Чураївни, | в |
| Що клялась від третіх півнів | в |
| Рушники послать мені до ніг, | б |
| Та | |
| до тієї... до такої, | г |
| Що як поведе рукою — | г |
| Солов'ї вмирають навесні! *(Б. Олійник).* | б |

**Но́та бе́не** *(лат. nota bene — зверни увагу, зазнач)* — помітка на книзі, рукописі, документі біля слів, на які слід звернути особливу увагу. Символом Н. б. є латинські букви NB та їх зрощений варіант (NB).

**Нюа́нс** *(франц. nuance — відтінок)* — відтінок, ледь помітна деталь, яка пожвавлює художню картину. Дуже багата Н. лірика М. Воробйова, В. Голобородька, С. Вишенського, І. Калинця та ін. Приклад Н. з доробку М. Григоріва:

над хрестом
тільки тінь —
скрик волошок
що нижчають.

**«Нью́-йо́ркська гру́па»** — група українських еміграційних поетів, яка виникла в середині 50-х XX ст. як співдружність митців, об'єднаних спільними поглядами на творчість, як можливість якомога повнішого самовияву творчої індивідуальності митця. Хоч назву́ одержала від місця перебування її ініціаторів, включала також поетів, які мешкали в ін. країнах. До неї відносять Б. Бойчука, Женю Васильківську, Патрицію Килину, Б. Рубчака, Емму Андієвську, Ю. Тарнавського, Віру Вовк. До групи тяжіли також малярі Л. Гуцалюк, С. Геруляк, Ю. Соловій. Датою її народження засновники вважають 21 грудня 1958, коли під час дружньої бесіди в кав'ярні виникла назва групи й були намічені плани періодичного видання «Нові поезії» та видавництва. Поети «Н.-й. г.» в естетичному плані орієнтувалися на поетику модернізму, відхід від традиційних норм та засвоєння нових течій у світовій літературі. Склад групи змінювався. Женя Васильківська та Патриція Килина з часом відійшли від літературної творчості, натомість до групи «примкнули» поети молодшого покоління Ю. Коломієць, О. Коверко, М. Царинник, Р. Бабовал, Марія Ревакович. Нині про «Н.-й. г.» можна говорити як про історико-літературне явище, яке деякі дослідники, зокрема Я. Розумний, співвідносять із творчістю українських поетів-шістдесятників.

# О

**ОБЕРИУ (Об'є́днання реа́льного мисте́цтва)** — театральна група, що існувала у Ленінграді на межі 20—30-х XX ст., мала літературну секцію (К. Вагінов, О. Введенський, М. Заболоцький, Д. Хармс, І. Бехтерев та ін.), представники якої проголосилися «творцями не лише нової поетичної мови, а й нового почуття дійсності». Набутком мистецтва, на їхню думку, має бути «конкретний предмет, очищений від літературної та побутової шкаралущі», який передається в поезії «з

точністю механіки» через «зіткнення словесних смислів». В «обериутів» як типових авангардистів проявилася тенденція до алогізму, гротеску і т. п., що виражали певну конфліктність світобудови, одночасне використання різних за протилежним значенням поетичних прийомів (т. зв. дуалізм):

Галя С, галина Ко
Миколая галя ман
Лико лема ляга со
*Коло галі Миколан* [...] *(Д. Хармс).*

Принципи «обериутської» поезії втілилися і в драматургії, зокрема у п'єсах «Ялинка в Івановичах», «Довкіл можливо Бог» О. Введенського та ін. попередників європейського театру абсурду, «конкретної поезії».

**Об'єднання українських письмéнників «Слóво»** — літературна організація українського еміграційного письменства, заснована 24 червня 1954 за ініціативою І. Костецького, В. Барки, С. Гординського, Докії Гуменної, У. Самчука, Ю. Дивнича (Лавріненка), Галини Журби, Г. Костюка, Ю. Шереха та ін., оформлена на першому з'їзді (6—7 грудня 1958). Очолював Г. Костюк, почесним головою був Є. Маланюк. Мала на меті налагодження видавничої справи, творчих зв'язків між українськими письменниками, незалежно від їх ідейних переконань і естетичних вподобань. Представники «Слова» вважали свою організацію продовженням МУРу, але позбулися його заполітизованої тенденційності. Першорядне значення надавалося проблемі спадкоємності з класичною українською літературою, духовному зв'язку з Україною, наближенню критичної рецепції до принципів об'єктивного історизму. До складу організації входили і поети «нью-йоркської групи».

**Óбраз áвтора у літератýрному твóрі** — художній двійник реальної особистості письменника, змодельоване ним уявлення про себе і відтворене у свідомості читача. Він з'являється на пізніх етапах історії літератури, хоч перші підходи до О. а. розпочалися в античну добу, але набули виразності в період Ренесансу, де окреслилась ідеалізована, богорівна особистість, титан думки (Данте Аліг'єрі, Мікеланджело Буонарроті, М. де Сервантес, В. Шекспір та ін.). Класицизм сформував свій тип О. а. — прагматичний інтелектуал, громадянин. У романтизмі він збагачується моральними та світоглядними характеристиками, виражає ідейно-естетичну позицію письменника — апологета ірраціональних стихій (пророк, оракул, месія чи вигнанець). У реалістичній літературі О. а. позбавляється своєї винятковості, зазнає своєрідного заземлення. У літературі XX ст. він відображає особистість з трагічно розірваною, відчуженою свідомістю (Ф. Кафка, Дж. Джойс, М. Хвильовий та ін.). «Автор як реальна постать»

та «О. а.» — поняття співвідносні, але не тотожні, у кожному з трьох літературних родів — епосі, ліриці й драмі — визначаються своєю специфікою. В епічних творах автобіографічного характеру О. а. розкривається найповніше. В ліриці, перейнятій суб'єктивними переживаннями, О. а. найчастіше втілюється у ліричному героєві та в суб'єктові лірики, у певному ліричному персонажеві, явно відмінному від самого поета («Плач Еврідіки» Л. Первомайського, «Любов Нансена» Ліни Костенко, «Балада про відро» І. Драча, «А я у гай ходила» П. Тичини тощо).

**Обрáмлена пóвість**, або **Обрáмлення**, — літературний жанр, якому властиве об'єднання за допомогою зв'язувальної рамки різнорідних сюжетів новелістичного, казкового чи байкового ґатунку. Розважальна настанова вставних сюжетів сполучається із дидактичним завданням «рамкової» історії, сприяючи художній та логічній цілісності твору. О. п. зародилася в античну добу та в давніх літературах Сходу, зокрема у санскритській «Великій сповіді» Гунáдхьї та «Панчатантрі», а також у «Книзі Синбада», «Тисячі і одній ночі», «Книзі папуги» і т. ін. Ця традиція спостерігалася в «Кентерберійських оповіданнях» Дж. Чосера, «Гептамероні» Маргарити Наваррської, «Декамероні» Дж. Боккаччо. Трапляються випадки О. п. і в українській літературі, наприклад, сатиричне оповідання«Свинська конституція» І. Франка, де авторська розповідь складає зв'язувальну рамку, що допомагає розкрити несумісність між лицемірною цісарською конституцією та дійсністю.

**«Óбрії»** — тижневик, «присвячений справам літератури, мистецтва й науки», виходив у Львові 1936—37. Видавав і редагував Б. Кравців. Серед авторів були Є.-Ю. Пеленський, Ірина Пеленська, О. Грицай, М. Гурко, Б. Кравців, Ю. Липа, Д. Гуцул та ін. Друкувалися твори письменників Наддніпрянщини, подавалися їх літературні портрети («Чотири шаблі» Ю. Яновського), публікувалися огляди європейських літератур («Кров і земля в німецькій літературі», «Хорватська література від початку до XVIII ст.»), української літератури («Мілітаризація письменників на СУЗ»), рецензії, хроніки, бібліографії.

**Обрядóві пісні́** — народні поетичні твори, які супроводжують родинні (весілля, похорон) та календарні (колядки, гаївки-веснянки, русальні, купальські, жнивні) обряди. О. п. мають давнє походження. Як і самі обряди, пройшли складні історичні трансформації, зазнали різних нашарувань, забулися, занепали або й зовсім не були зафіксовані. Проте О. п. значно стійкіше витримали випробування часом, ніж необрядові. Суттєвою прикметою О. п. є їх зв'язок з обрядовими діями, що відображається як у самому змісті, так і в поетиці. Цей зв'язок трансформує їх строфіку і ритмомелодику. Тому при запису-

ванні О. п. кінцевою вимогою є коментування їх змісту і характеру виконання, розмежування з ліричними піснями, які також виконуються під час обрядових дійств, наприклад на весіллях (див.:**Весільні пісні; Календарно-обрядова поезії**).

**Óда** *(грец. ōdē — пісня)* — жанр лірики, вірш, що виражає піднесені почуття, викликані важливими історичними подіями, діяльністю історичних осіб. У Давній Греції О. — хорова пісня. Розрізняли О. хвалебну, танцювальну і плачевну. О., створені Піндаром (прибл. 544—518 до н. е.), прославляли переможців спортивних змагань. О. Квінта Горація Флакка (65—8 до н. е.) уже звеличували імператора Августа, утверджували політичні й релігійно-етичні ідеї принципату. Характерна їх особливість — відмежування О. від музики, розширення жанрово-тематичних можливостей. У Західній Європі відродження О. відбулося у творчості французького поета П. Ронсара (1524—85), вершини досягло у Ф. Малерба (1555—1628), який створив жанр героїчної О. на історичну й сучасну йому політичну тему, став засновником класицистичної О., вимагав гармонійної єдності усіх частин твору, логічного розвитку ідеї. Опираючись на творчість Ф. Малерба, теоретик класицизму Н. Буало (1636—1711) в «Мистецтві поетичному» (1674) встановив суворі правила жанру О.: композиційно вона починається із заспіву, далі йде виклад «матерії благородної і важливої», куди входять і різні епізоди, і відступи, і т. зв. ліричний безлад («перескакування» поета з одного мотиву на інший), а завершується О. закінченням. Заперечуються «переноси» й бідні рими. О. має наповнюватися міфологічними образами. Стиль її урочистий. Класиком О. в Італії став Г. Квябрер (1552—1638), в Англії — Д. Драйден (1631—1700). Термін «О.» в російську лірику ввів В. Тредіаковський (1703—68), який у трактаті «Міркування про оду взагалі» (1734) поділив їх на дві групи: хвалебні і «ніжні» (за пізнішою термінологією — анакреонтичні). О. писав М. Ломоносов (1711—65), в поезії якого вони стають творами «високого стилю». В Україні О. були відомі в XVI—XVII ст. як панегірики. Згодом до жанру О. звертались І. Котляревський («Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну», «Ода Сафо»), Г. Кошиць-Квітницький («Ода, сочиненная на малороссийском наречии по случаю временного ополчения, 1807»), П. Данилевський («Ода малороссийского простолюдина»), К. Пузина («Малороссий-крестьянин», «Малороссийская ода на смерть святейшего князя Кутузова-Смоленского») та ін. У цих творах помітна тенденція до оновлення лексики О., введення слів «низького стилю», бурлеску, гумористичних інтонацій. Таким шляхом пішов П. Гулак-Артемовський, переспівуючи О. Горація («До Пархома», 1823, 1832), Л. Боровиковський написав «Подражаніє Горацію»

(1828). У західноукраїнській поезії до жанру О. зверталися О. Левицький — «Домоболіє», 1822; С. Лисинецький — «Воззріння страшилища» (про повінь у Пешті), 1838; М. Лучкай травестував Овідія (1830) та ін. Риси громадянськости, урочистості, піднесеності властиві віршам Т. Шевченка, І. Франка. До жанру О. звернулися М. Рильський, М. Бажан, П. Тичина, Є. Маланюк, Б. Демків та ін. У наш час в О. філософські мотиви невіддільні від громадянських, національних, загальнолюдських проблем. У філософсько-патетичних О. виразно проступає авторське ставлення до проблем світоглядних, вічності й безсмертя, життя і смерті. Часто Я в О. зливається з Ми, використовуються реальні чи народнопісенні образи й символи. Розширився тематичний спектр О., подолано неминучу для цього жанру ситуативність та риторичність, багатшою стала поетика.

**Оди́внення** — цілеспрямоване увиразнення митцем художнього образу в силовому полі найнезвичніших асоціацій задля оновлення світосприйняття. Мовиться про створення такої форми, яка б передавала настрої та переживання автора, змушувала б реципієнта самому продовжити процес її сприймання з віднайденого, свіжого кута зору. В такому аспекті окреслюється чимало поезій І. Драча, приміром «Балада про відро»:

Я — цинкова форма. А зміст в мені — вишні,
Терново-вишневі запилені кулі,
Що зорі багряні пили на узвишші
І зірвані, п'яні лежать, як поснулі.

Я — цинкова форма. А зміст в мені — груші,
Суперниці сонця, світильники саду,
З республіки соків заблукані душі,
Підібрані в пелени в ніч грушепаду.

Я — зрізаний конус. А зміст мій до скону —
Все незалежне, що вплине у мене:
Дині-дубівки, чи промені хрону,
Чи гички хрумтливої тіло зелене.

Я — цинкова форма. А зміст не від мене,
Підвладне я часу, підвладне потребам,
Коли ж я порожнє в бутті цілоденнім,
Тоді я по вінця насипане небом.

Цей художній прийом спостерігається в багатьох творах І. Драча («Сучасна балада-казочка для дорослих», «Балада двох коней», «Балада золотої цибулі» та ін.), поетів яскравого метафоричного мислення, схильних до гри мовними формами (тропами, звукописом, синтаксичними конфігураціями тощо), до композиційної послідовності у розташуванні мов-

них відтінків, у паралелізуванні прийомів сюжетотворення та фігур поетичного синтаксису і т. п. Термін «О.» запровадили в літературу представники формальної школи в Росії.

**Одинадцятискладник** — у силабічному віршуванні — віршовий рядок із одинадцяти складів. У європейській поезії розвинувся із античного ямбічного триметра. Італійський О. мав обов'язкові наголоси на 10-му і 4-му (або 6-му) складах. Польський О. з XVI ст. засвідчив обов'язкові наголоси на 10-му і 4-му складах і цезуру після 5-го, звідси поширився й на українську поезію:

Йди вже, книжечко; йди моя солодка,
Йди, від золота ясного ясніша [...] *(Павло Русин)*.

Традиція О. закріплювалася поетиками XVII—XVIII ст., до нього вдавалися Г. Сковорода, Т. Шевченко та ін.

**«Озерна школа»** — напрям в англійській поезії на межі XVIII—XIX ст., представники якого (В. Вордсворт, С.-Т. Колрідж, Р. Саути) мешкали в Озерному краї, спромоглися, заперечуючи раціоналістичний догматизм класицизму та Просвітництва, здійснити оновлення англійської лірики. Для їхньої поезії характерні мрійливість, переживання природи, любов до простої людини, ідеалізація середньовічної минувшини. Відгомін творчих пошуків «О. ш.» а. п.-р. спостерігається у доробку українських романтиків, зокрема представників Харківської школи.

**Оксиморон** *(грец. oxymoron, букв. — дотепне, безглузде)* — різновид тропа, що полягає у сполученні різко контрастних, протилежних за значенням слів, внаслідок чого утворюється нова смислова якість, несподіваний експресивний ефект (світла пітьма, суха вода, крижаний вогонь тощо). Принцип семантичної несумісності між іменником та прикметником широко використовується у художній літературі (В. Стус назвав свою збірку «Веселий цвинтар»), водночас він спостерігається між однорідними присудками (*«Вріже дуба, а ходить і їсть»* В. Симоненка), між означеннями одного й того ж слова (*«На нашій, не своїй землі»* Т. Шевченка) і т. ін. У деяких поетів оксиморонне формулювання розвивається у ліричний сюжет, перетворюється на стилетворчий чинник:

Котилася, як кавун, голова з гори,
як кавун, кривава людська голова.
Котилася голова.
Ще у очах тріпотіли
листя папірці зелені
і стежка намотувалася стрічкою під ноги.
Ще у вухах шурхотіло колосся,
рипів біля колодязя журавель,
гуділи оси,
сміялася дитина [...] *(В. Голобородько)*.

Див.: **Катахреза.** Вживається О. й у розмовно-побутовому (ходячий труп, страшенно веселий), у публіцистичному (запеклі друзі; вперед, до світлого минулого і т. п.), навіть у науковому мовленні.

**Окситóнна** *(грец. oxytonos — слово з наголосом на останньому складі)* **клáузула** *(лат. clausula — закінчення)* — закінчення віршового рядка з наголосом на останньому складі:

І являвсь мені Госпóдь
В громі, бурі і росі.
У веселках, зореницях
І в симфонії комáх *(П. Тичина).*

**Окситóнна ри́ма** — співзвуччя слів у вірші, в яких наголос падає на останній склад. Термін увів І. Качуровський, посилаючись на органічну властивість української мови замість вживаної у віршознавстві «чоловічої рими» (оскільки нерідко слова жіночого роду — вода, біда, орда і т. п. або середнього — чоло, село, крило тощо — відносилися до категорії «чоловічих рим»). В українській поезії силабо-тонічного ґатунку О. р. чергується здебільшого з парокситонною римою, хоча трапляються випадки із суцільним окситонним римуванням:

Вже красується, мов жито, світлий сум,
Вколосилася зерном моя печаль...
Бо навік відбила сонячну красу
Молодих очей душі холодна сталь...
*(Лада Могилянська).*

О. р. збігається не лише з окситонною клаузулою, а й із внутрішнім римуванням, де активізується цезура (*«Вибираються в далеку подорож, і рож не дасть мені ніхто»*, Б.-І. Антонич), або внутрішнім і зовнішнім, як у леонінському вірші (*«Зеленіють жита, і любов одцвіта»*, В. Сосюра; *«Не сон, а сміх, і / не сміх, а осміх — / Сніг!»*, М. Йогансен і т. п.).

**Октáва** *(лат. octava — восьма)* — восьмивірш, строфа з восьми рядків п'ятистопного або шестистопного ямба за жорсткою схемою римування (абабабвв) при обов'язковому чергуванні окситонних та парокситонних клаузул. Потрійні рими надають віршованому мовленню ефект милозвучності, витворюють чуття його тяглості, що обривається прикінцевим двовіршем (диптихом). Вважається, що О. виникла із сициліани (абабабаб) і свого розквіту досягла в італійській ренесансній ліриці (Л. Аріосто, Т. Тассо та ін.), використовуючи одинадцятискладовий силабічний вірш. Своєю внутрішньою розгорненістю ліричного сюжету, викінченістю думки, гнучкістю та шляхетністю форми О. зручна і для віршових мініатюр, і для поем. В українській поезії яскраві приклади О. спостерігаються в І. Франка, С. Гординського, Юрія Клена тощо. Класичним взірцем О. є поема «Чумаки» М. Рильського:

Звичайно, про Довейка і Домейка
Тепер писать — то був би кепський тон.
Тепер на місце квітки й соловейка
Звитяжно стали криця і бетон.
Я згоджуюсь: і Галя, і Зюлейка —
Давно набридлий і нудний шаблон...
Та чую небезпеку і з бетоном,
Що стане він, а може й став шаблоном.

**«О́льга Кобиля́нська. Альмана́х у па́м'ятку її сорокалі́тньої письме́нницької дія́льності (1887—1927)»** — літературно-художній альманах, вийшов 1928 в Чернівцях заходами «ювілейного комітету». Упорядкував Л. Когут. Містить художні твори та автобіографічні матеріали Ольги Кобилянської (оповідання «Пресвятая, Богородице, помилуй нас», «Про себе саму», «Подяка»), вірші, оповідання Уляни Кравченко («Жадоба за красою»), Олександра Олеся («Ользі Кобилянській»), О. Стефановича («О. Кобилянській»), Ольги Дучимінської («Співачка» та ін.), низку спогадів про письменницю Катрі Гриневичевої, О. Устиянович, С. Никорович, З. Бурачинської, К. Бобикевич, В. Сімовича, Є. Кордуби, М. Шаповала та ін., що мають історико-літературне значення, науково-критичні статті та дослідження про її творчість С. Смаль-Стоцького, О. Грицая, покажчик творів Ольги Кобилянської за 1887—1927, укладений В. Дорошенком. Подана широка хроніка відзначення 40-річчя літературної праці О. Кобилянської в Україні та поза її межами, привітання письменниці від В. Стефаника, Б. Лепкого, О. Колесси, М. Скрипника, М. Грушевського, Христі Алчевської, Г. Косинки, від АН України, видавництв Харкова і Києва, діячів української культури в еміграції — Софії Русової, В. Кушніра та ін. Низка привітань в умовах румунської цензури не могли бути надруковані повністю. Альманах розкривав всеукраїнське значення творчості Ольги Кобилянської, її важливу роль в історії української літератури.

**Омо́граф** *(грец. homos — однаковий і graphō — пишу)* — слова, що пишуться однаково, але вимовляються по-різному, мають відмінні наголоси та зміст (за́мок — замо́к, му́ка — мука́, ку́лик — кули́к тощо). О. часто зустрічається в літературних, зокрема поетичних, текстах:

На юність молодість лягла —
Її обличчя опівденне...
Прийшла доро́га дорога́
До нас — до тебе і до мене *(М. Вінграновський)*.

**Омоні́мічні ри́ми** — рими, що однаково вимовляються, але мають відмінне значення. Подеколи цілком свідомо деякі автори експериментують з О. р., навіть звертаються до суцільного омонімічного римування. Так, Б. Кравців написав

цілу добірку сентенцій та сатири під назвою «Тавторими», що складалася з 209-ти двовіршів з О. р.:

> 10. ВІДКРИТТЯ
> Осяяла його ідея світла:
> Літати, наче нетля, вколо світла.
> 26. СУЧАСНІСТЬ
> Не завжди так бувало в нас на Русі,
> Що, опріч язиків, були мечі у русі.

У світовій віршовій практиці О. р. спостерігалася у творчості Ф. Петрарки (XIII сонет), а серед новочасних — у В. Брюсова, серед українських — у Є. Плужника, Михайла Ореста та ін.

**Онéгінська строфá** — строфічна форма, винайдена О. Пушкіним для написання роману у віршах «Євгеній Онегін» з використанням таких джерел, як сонет та октава. О. с. — чотирнадцятирядкова зі схемою римування: абабввггдеедєє. У всіх чотиривіршах чергуються окситонні рими з парокситонними, кожна строфа чотиривірша починається з парокситонної рими, останні два рядки охоплені суміжним окситонним римуванням. Поему «Євгеній Онегін» О. Пушкіна переклав українською мовою М. Рильський, досягнувши віртуозної еквіритмічності.

**Ономáстик** *(грец. onomasticos — майстерність давати імена)* — вірші, написані до дня народження. До цього прикладного жанру належить жартівлива «Ода індику» В. Самійленка, присвячена його товаришеві В. Ігнатовичу і виголошена на святкуванні його дня народження.

**Ономáстика**, або **Ономатолóгія** *(грец. onyma — ім'я і logos — слово, вчення)*, — наука про прізвища й імена. О. у художніх творах почасти вживається як стилістичний засіб для глибшого розкриття їхнього ідейного змісту. Таке функціональне призначення мають, скажімо, прізвища багатьох персонажів у драмах І. Карпенка-Карого: Калитка («Сто тисяч»), Пузир («Хазяїн»).

**Ономатопéя** *(грец. onomatopoiia — звуконаслідування)* — імітація засобами мови різних позамовних звукових явищ (дзижчати, гавкати, кудкудакати, туркотіти тощо). Прямий вияв О. як зв'язку звучання і його змісту спостерігається в казках, загадках, скоромовках, наприклад: *«Кум-кума, бузька нема, а ми тому раді-раді...»*. В художньому тексті О. як евфонічна фігура вживається рідко:

> Хлип... хлип...
> Дайте мені на хліб!
> Кормителі!
> Хай царствують ваші родителі
> Вічно,
> А я денно і нічно
> За них
> хлип... хлип...

Дайте мені на хліб...
Не минайте! *(Є. Плужник).*

Частіше цей прийом вживається для досягнення акустичного ефекту при зображенні певних явищ, які з цими звуками не мають прямого зв'язку і лише віддалено нагадують їх:

Я стою на кручі! —
За рікою дзвони:
Жду твоїх вітрил я —
Тінь там тоне, тінь там десь... *(П. Тичина).*

**Опови́те**, або **Кільце́ве римува́ння,** — римування у чотирирядковій строфі (катрені), де закінчення першого рядка римується із закінченням четвертого, а другого — з третім за схемою: абба:

| | |
|---|---|
| Рятуйся від пісні, яка повела | а |
| Тебе поміж люди у люту годину, — | б |
| Під кулю чужинця і чобіт у спину | б |
| По теплій золі від села до села *(П. Гірник).* | а |

**Оповіда́ння** — невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (іноді кількох) персонажа. Невеликі розміри О. вимагають нерозгалуженого, як правило, однолінійного, чіткого за побудовою сюжету. Характери показані здебільшого у сформованому вигляді. Описів мало, вони стислі, лаконічні. Важливу роль відіграє художня деталь (деталь побуту, психологічна деталь та ін.). О. дуже близьке до новели. Іноді новелу вважають різновидом О. Відрізняється О. від новели більш виразною композицією, наявністю описів, роздумів, відступів. Конфлікт в О., якщо є, то не такий гострий, як у новелі. Розповідь в О. часто ведеться від особи оповідача. Генеза О. — в сагах, нарисах, оповідних творах античної історіографії, хроніках, легендах. Як самостійний жанр О. оформилось у XIX ст. З того часу й донині — це продуктивний жанр художньої літератури.

**Оповіда́ч** — різновид літературного суб'єкта, особа, вимислена автором, від її імені в художньому творі автор оповідає про події та людей. Від розповідача відрізняється граматичною формою вияву — О. провадить оповідь від першої особи (див.: **Оповідь; Розповідач; Розповідь).**

**Опові́дка** — те саме, що оповідання (новела). Як еквівалент оповідання знаходимо термін у творах С. Руданського, В. Гжицького та ін. письменників. Як еквівалент новели — в перекладі «Декамерона» Дж. Боккаччо, здійсненому М. Лукашем.

**О́повідь** — зображення подій і вчинків персонажів через об'єктивний виклад їх від першої особи, на відміну від розповіді — викладу від третьої особи. У літературнім творі О. здійсню-

ється оповідачем. Порівняно з розповіддю в О. виявляється більш безпосередній, фамільярний стосунок з адресатом.

**Опбрний пригóлосний звýк** — приголосний, вжитий перед наголошеним голосним у римі. Особливе значення має цей принцип в окситонній римі, виводячи її зі стану бідної:

І, здається, на світі я чесно живу,
Від базарного клопоту душу зберіг,
То чому ж я постійно шукаю траву,
Що так важко росте на узбіччях доріг? *(Л. Талалай).*

О. п. з. відіграє важливу роль у фонічному та смисловому збагаченні рими.

**ОПОЯЗ (Óбщество по изучéнию языкá)** — група вчених: Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, Р. Якобсон, В. Жирмунський, котрі намагалися вивчати літературу як іманентне явище, розглядаючи історію мистецтва як еволюцію стилів, зорієнтовану на постійне оновлення неминуче зістарюваних художніх форм. На жаль, плідні набутки «опоязівців» викорінювалися радянським літературознавством, натомість на Заході вони витворили перспективний напрям — структуралізм.

**Орáторська прóза** — живе мовлення, що зазнало художньої обробки. Відома давнім літературам Близького Сходу («Повість про Ахікару»), Китаю («Промови царств»), але найповніше розвинулася в Давній Греції (V—IV ст. до н. е.) та Римі (І ст. до н. е.) завдяки Сократу, Демосфену, Цицерону, Апулею. О. п. пережила різні стильові віяння (азіанізм, аттикізм тощо). В добу середньовіччя вона розкривала свої можливості у проповіді (Іван Златоуст, Блаженний Августин та ін.), поширеній і в Київській Русі (митрополит Іларіон, Кирило Туровський та ін.). Потужним поштовхом до пожвавлення О. п. виявилась епоха Реформації та Контрреформації (Дж. Савонарола, М. Лютер, Ж. Кальвін, П. Скарга та ін.), на теренах України мала вигляд полемічної літератури (Іван Вишенський, Мелетій Смотрицький, Захарія Копистенський та ін.). Не втратила вона свого значення і в XX ст., що засвідчила літературна дискусія 1925—28.

**Орáторський вíрш** — вірш, розрахований на декламування, пафосний, виповнений риторичними фігурами:

Товариство, яке мені діло,
чи я перший поет, чи останній?
Надівайте корони і йдіть,
отверзайте уста... *(П. Тичина).*

О. в. вважається різновидом громадянської лірики, найчастіше він належить до системи декламативно-тонічного віршування.

**Орієнталíстика** *(лат. orientalis — східний)* — сходознавство — наука, що займається комплексним вивченням історії, економіки, мов, літератури, етнографії, мистецтва, ре-

лігії, філософії, пам'яток матеріальної та духовної культури Сходу (країн Азії та Північної Африки). О. складають регіональні галузі: єгиптологія, семітологія, арабістика, синологія, іраністика, тюркологія, індологія, шумерологія, кумраністика, урартологія та ін. Витоки орієнталістичних знань у Європі сягають давнини й середніх віків. Виникнення О. як окремої галузі знання пов'язане з початком європейської експансії в країни Сходу: спочатку О. зберігала прикладний характер з властивими йому описовістю і комплексністю; згодом виділилися основні галузі — філологія і країнознавство. З XVII ст. О. пройшла у своєму розвитку три основні етапи. Перший (XVII ст. — перша половина XVIII ст.) характеризується створенням передумов наукового дослідження Сходу. Розширюється коло вивчення східних мов (включаючи перську, турецьку, китайську). Створюються відносно повні словники деяких східних мов, систематизуються бібліотеки сходознавчих праць. Європа в цей час переживає період філоорієнталізму («Східні думи» Вольтера, «Перські листи» Ш. Монтеск'є та ін.). В Україні С. Тодорський та Іоаникій Галятовський вивчають питання, пов'язані з Кораном («Алькоран», Чернігів, 1683). На другому етапі (друга половина XVIII — перша половина XIX ст.) закладаються наукові основи О. Високого рівня розвитку досягає східна філологія, що дає початок порівняльному мовознавству, виникають різноманітні східні товариства. На третьому етапі (друга половина XIX — початок XX ст.) відбувається розширення об'єкта дослідження: видаються словники східних мов, публікуються тексти. З 1873 скликаються міжнародні конгреси орієнталістів, продовжується робота із систематизації накопичених даних. В Україні відомі праці професорів Харківського університету М. Петрова («Могамед. Походження ісламу», 1865) і В. Надлера («Культурне життя арабів у перші століття гіджри (622—1100) та його прояви в поезії та мистецтві», 1869). І. Франко публікує «Стислий нарис староіндійського (санскритського) письменства», «Сучасні досліди над Святим Письмом», перекладає низку творів з «Махабгарати» та «Суттаніпати». П. Куліш, І. Нечуй-Левицький та І. Пулюй перекладають Біблію, Леся Українка переспівує гімни «Рігведи» та єгипетські поезії. З'являються спроби перекладу окремих частин Корану (Д. Богуславський, 1871; Г. Саблуков, 1878; А. Кримський, 1905). У XX ст. в українській О. розвиваються й інші регіональні галузі (єгиптологія, синологія та ін.). О. Коцейовський друкує першу в Україні працю з єгиптології «Тексти пірамід» (Одеса, 1917), в якій дешифрує і коментує 300 написів на давньоєгипетських спорудах. У галузі індології працюють М. Калинович («Природа і побут у давньоіндійській драмі», 1916; «Концентри індійського світогляду», 1928; «Бгавабгуті Шрі-

кантха», 1918), О. Баранников («Короткий начерк новоіндійських літератур», 1933; «Проблема індійського епосу», 1945; «Художні засоби індійської поезії», 1947). П. Ріттер упорядковує антологію давньоіндійської літератури («Голоси Стародавньої Індії», 1982), перекладає вірші Р. Тагора. Г. Хоткевич перекладає драму Калідаси «Шякунтала» (1929). О. Білецький пише нарис «Давня Індія та її література» (1976). Серед сучасних дослідників та перекладачів-індологів — Ю. Покальчук («Поезія краси і страждання», 1970); І. Серебряков («Нариси давньоіндійської літератури», 1971; «Літератури народів Індії», 1985); Ю. Ярмиш («Дорогами Індії», 1978); С. Наливайко, В. Фурніка та ін. Найбільші досягнення української арабістики пов'язані з іменем А. Кримського — автора численних праць з історії та культури арабських країн («Арабська література в нарисах і зразках», «Історія Туреччини та її літератури», «Історія Персії та її письменства», «Історія арабів і арабської літератури, світської і духовної»). Ще 1912 у Львові М. Лозинський переклав казки «Тисяча і одна ніч»; 1913 О. Абранчак-Лисенецький здійснив повний переклад Корану. Відомі праці А. Ковалівського («Книга Ахмеда Ібн Фадлана та його подорож на Волгу у 921—922 рр.», 1956), Ю. Кочубея («Арабська література Іраку», 1965). У 1981 видані «Арабські прислів'я та приказки». Серед перекладачів-арабістів — Т. й І. Лебединські, Б. Чіп, О. Шугай та ін. В Україні ведуться переклади з китайської та японської (І. Чирко, Г. Турков), корейської (О. Жовтіс, О. Кундзіч), в'єтнамської (М. Кашель) та ін. східних мов.

**Орóнім** *(грец. oros — назва окремих гір, кряжів і onyma — ім'я)* — назва гірської місцевості, у художній літературі подеколи набуває алегоричного чи символічного значення: *«Парнаських зір незахідне сузір'я»*, М. Зеров. Іноді О. уподібнюється до високого ідеалу (*«Мій недосяжний Монсальваж»*, Юрій Клен), набуває конкретного змісту, як у пророчому зверненні І. Франка до України: *«Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом»*.

**Орфíчна літератýра** — твори елліністької літератури, приписувані легендарному Орфею — фракійському співцю, синові музи Каліопи та його послідовникам — орфікам. Їхні поезії присвячувалися переважно образам теогонії, астрономії, міфам про Діоніса, Деметру, Орфея, писалися гекзаметром. Збереглися твори, що з'явилися уже в новому тисячолітті: поеми «Гімни Орфея до Мусея» (II—IV ст. н. е.), «Про камені» (IV—VI ст. н. е.).

**«Оснóва»** — щомісячний український літературно-науковий часопис, виходив у Петербурзі з січня 1861 по жовтень 1862. Вийшло 22 номери. Матеріали друкувалися українською та російською мовами. Ініціаторами створення журналу були

колишні «кирило-мефодіївці» П. Куліш, М. Костомаров, В. Білозерський (редактор), які у програмній заяві визначили головне його завдання — «всебічне і безпристрасне дослідження південно-руського краю». Мав розділи: художня література; наукові дослідження — історія, фольклористика, мовознавство та ін.; критика та бібліографія. До кожного номера П. Куліш додавав матеріали для словника української мови, прагнучи зробити видання зрозумілим і для російського читача. В «О.» друкували твори приблизно 40 українських письменників. Серед них — Т. Шевченко (кожен номер відкривали поезії з «Кобзаря», надруковано майже 70, а також листи поета, уривок з його «Журналу»), О. Стороженко, С. Руданський, Л. Глібов, Ієремія Галка (М. Костомаров), П. Куліш, Ганна Барвінок (Олександра Білозерська-Куліш), Д. Мордовець, О. Кониський, О. Афанасьєв-Чужбинський, Марко Вовчок та ін. З молодших — В. Лиманський, П. Кузьменко, М. Олелькович (М. Александрович), В. Кулик, С. Ніс, М. Вербицький, М. Чайка, М. Номис (Симонов) та ін. Співробітниками «О.» були й учасники київської «Громади», українофіли П. Житецький, В. Антонович, Т. Рильський та ін. Найактивніші автори публіцистичних статей — М. Костомаров та П. Куліш. Виступи їх часто були спрямовані проти шовіністичних позицій російських та польських видань, насамперед «Русского вестника», аксаковського часопису «День», польського «Czas». У першому числі «О.» за 1861 Костомаров друкує свої «Мысли о федеративном начале древней Руси», у другому — «Ответ на выходки газеты краковской “Czas” и журнала “Revue contemporaine”», у третьому — «Черты народной южнорусской истории» та «Две русские народности». З історичними публікаціями виступали О. Лазаревський, М. Лазаревський, М. Максимович, В. Антонович, О. Котляревський та ін. В деяких статтях порушувалися питання історії української мови, перспектив її розвитку, становлення наукової термінології, орфографії, здійснювалася значна словникова робота тощо. Автори публікацій — М. Гатцук, М. Левченко, О. Гатцук, М. Андрієвський, П. Єфименко та ін. Постійно подавала «О.» фольклористичні та етнографічні розвідки (П. Куліш, М. Номис, П. Чубинський, Л. Жемчужников, О. Сєров та ін.). Досить багато уваги надавалося питанням народної освіти, зокрема організації недільних шкіл в Україні, створенню підручників, книг для читання українською мовою, що вказує на зв'язок із громадівською програмою початку 60-х. Відділ критики і бібліографії вів П. Куліш — перший професійний український критик. Постійно друкували матеріали, присвячені малярським виставкам, музичному життю тощо. Небезпідставно «О.» пізніше було

названо своєрідною енциклопедією українознавства початку 60-х XX ст.

**Остроми́рове єва́нгеліє** — найдавніша датована рукописна пам'ятка церковнослов'янської мови східнослов'янської редакції. Переписане в 1056—57 уставом з болгарського оригіналу дяком Григорієм для новгородського посадника Остромира. За змістом О. є. — вибрані євангельські читання. Дискусійним є питання про місце переписування О. є. (Київ, Новгород), а також про київське походження переписувача. У мові О. є. відчуваються незначні впливи києворуської мови. Пергамінний рукопис — 294 аркуші великого формату — виготовлено у два стовпці, по-мистецьки оздоблено кольоровими ініціалами, заставками, трьома мініатюрами євангелістів Івана, Луки і Марка. О. є. — важливе джерело для вивчення церковнослов'янської мови та історії її освоєння в давній Україні-Русі. Рукопис О. є. належав новгородському Софійському собору, зберігався у московській Воскресенській кремлівській церкві, 1720 його перевезено в Санкт-Петербург, у 1805 виявлено в гардеробі Катерини II й передано в Петербурзьку публічну бібліотеку (тепер Державна публічна бібліотека ім. М. Є. Салтикова-Щедріна), де знаходиться і нині. О. є. вперше опубліковане О. Востоковим 1843 (йому належить і теперішня назва пам'ятки), фототипічно перевидане 1964 у Вісбадені (Німеччина). Два факсимільних видання здійснено у Санкт-Петербурзі 1883 і 1889. Мову, склад і художнє оформлення О. є. досліджували російські вчені О. Востоков, І. Срезневський, М. Козловський, В. Щепкін, О. Шахматов, Н. Волков, Н. Карінський, Ф. Фортунатов, П. Лавров, Людмила Жуковська, А. Свірін.

**Оці́нка літерату́рного тво́ру** — встановлення, фіксація, усвідомлення його художньої цінності (вартості). Цінність властива творові як об'єкту сприймання. О. л. т. дається реципієнтом на основі осягання цінності, неможлива без його безпосереднього сприймання. В структурі оцінного акту (процесу) взаємодіють: суб'єкт оцінки (читач, критик); предмет оцінки (твір, компонент твору, творчість письменника); основа оцінки (естетична платформа, переконання, ідеали, навіть забобони). В результаті взаємодії цих компонентів після завершення сприймання твору виникає смакова О. л. т., яка має стислий, згорнутий вигляд (прекрасно! оригінально! бездарно! і т. п.) і певний характер (позитивна, негативна, аналітична). Смакова О. л. т. в процесі полеміки, дискусії чи її передачі комусь у спілкуванні з приводу художніх цінностей розгортається, оформляється в логічно сформульоване судження, яке аргументується, мотивується, обстоюється звертанням до тексту шляхом його аналізу, інтерпретації, зіставлення з ін. творами. Читач стає критиком. О. л. т. — осереддя літературної критики, результат літературно-критичної діяльності, за

допомогою якого літературна критика реалізує свою основну функцію — корегує процес естетичної комунікації, прагне в адекватний спосіб (шляхом аналізу, переконування, формування громадської думки) регулювати літературний процес, спонукаючи змагальність талантів, формуючи шанобливе ставлення до них, сугеруючи художньо-естетичний плюралізм (див.: **Естетична цінність; Літературна критика**).

# П

**Палеогрáфія** *(грец. palaios — давній і graphō — пишу)* — допоміжна дисципліна, суміжна з історією, мовознавством, орфографією, текстологією та ін. науками, яка вивчає датовані і недатовані, локалізовані і нелокалізовані пам'ятки писемної минувшини, констатує їхні ознаки, час і місце створення, подеколи розшифровує тексти на глиняному (шумери), кам'яному (майя), папірусному (Давній Єгипет), пергаментному (Київська Русь) та ін. матеріалах. Розрізняють такі види П.: епіграфіка, що вивчає написи на камені, металі тощо; папірологія — на папірусі; кодикологія — рукописні книги; криптографія — графіка систем тайнопису. До П. та книгознавства входить також дослідження орнаменту, водяних знаків на папері, тобто філіграней. Залежно від особливостей абеток та мови джерел окреслюється грецька, латинська, слов'янська, вірменська, арабська та ін. П., що дає історії літератури та мови неоціненну допомогу, особливо коли йдеться про такі важливі явища, як Троянська війна, змальована Гомером в «Іліаді», напівлегендарна «Велесова книга», чи потвердження авторського тексту певного письменника (полеміка щодо причетності Марка Вовчка до написання «Народних оповідань», розпочата П. Кулішем). Нині мовиться і про різновид П. — неографію, тобто науку про письмові пам'ятки нового часу (поезія В. Симоненка, що зазнала втручання радянської цензури, т. зв. літування).

**Палéя** *(грец. palaia diatheke — Старий Заповіт)* — група пам'яток болгарської, києворуської та давньоукраїнської літератур. П. історична («Книга буття неба та землі», болгарський переклад з грецької мови, здійснений у першій половині XIII ст.) — скорочений виклад старозаповітної історії до періоду царя Давида. Існує також П. тлумачна («Тлумачна палея яже на іудея», написана, очевидно, у XIII ст.) — складна компіляція, в якій переказ Святого Письма супроводжувався антиіудейськими, почасти антимагометанськими випадами. Відома і П. хронографічна, повна та коротка. В ній описується біблійна та всесвітня історія до X ст.

**Паліндрóм** *(грец. palindromeō — біжу назад)*, або **Перéвертень**, — віртуозна віршова форма, в якій певне слово

(тут, потоп і т. п.) або віршовий рядок можна читати зліва направо і навпаки при збереженні змісту. П. відомий світовій літературі здавен, особливо поширений у Китаї. В Україні до П., що визначав інтелектуальні можливості версифікаційної практики та непересічний смак автора, зверталися поети барокової доби. Іван Величковський називав П. «раком літеральним»:

Анна во дар бо ім'я мі обрадованна,
Анна дар і мні сін* міра данна,
Анна мі мати і та мі манна
Анна пита мя я мати панна [...]
*(переклад з книжної української М. Сулими).*

Сучасні поети не часто використовують П., хоч він спостерігається у доробках М. Мірошниченка, А. Мойсієнка та ін., навіть у досить складних формах, як, наприклад, «Сонет» А. Мойсієнка:

А коло тіні — толока.
У тон шипшин бубниш пишноту...
А крок осох осокорка,
А тонко римами рок-нота
Меча гукала кугачем.
Арену — римами рун-ера.
Е, четвертили... Рев тече...
А рев — де нурт! Я тру не двері...
Шедевру мур у мур ведеш.
Він: «О, тре маки камертонів!»
Жде то кого богокотедж?
Він — ока зим... а ми законів.
На крах — аркан, на крах — аркан.
... Мак ніжно сам, а сон — жінкам.

**Палóмницька літератýра (ходíння)** — своєрідні путівники, які містили найнеобхіднішу інформацію про «святі місця», відомості про природні багатства. Їх зміст формувався під впливом релігійних, апокрифічних легенд, доповнювався розповідями проповідників, монахів. П. л. розвивалася в українському письменстві як літературний жанр з XII по XVIII ст. Поява П. л. була зумовлена прагненням молодої церкви Київської Русі зміцнитися шляхом безпосереднього спілкування з християнським Сходом, що підвищувало її авторитет, включало у сферу християнських відносин. Мандрівників до «святих місць» називали паломниками (вони приносили на спогад пальмову гілочку), пілігримами (лат. *peregrinus* — мандрівник), калігами (грец. взуття — каліга). Вони приносили на Русь апокрифічні розповіді, власні записи про бачене й пере-

*Сін — затінок, захисток.

жите, з яких і витворився літературний жанр. Зразком П. л. є «Житіє і ходіння Даниїла, Руської землі ігумена», що виникло на початку XII ст. Тут подано детальний, топографічний опис Єрусалима, Віфлеєма, Йорданії, Галілеї, Самарії, описується поклоніння гробниці Івана Богослова в Ефесі. Докладно описані річка Йордан, природа Палестини. У XIV—XV ст. з'являються «Ходіння гостя Василя», «Ходіння за три моря» московитянина Афанасія Нікітіна, де поряд з описами християнських святинь подано світські картини: міста, їх мешканці, східні базари, факти світської історії. П. л. XVI — першої половини XVIII ст. властиві звільнення від традиційного літературного етикету, белетризація стилю. У ходіннях Василя Познякова та Арсенія Суханова (друга половина XVI ст.), Федота Котова та Василя Гагари (перша половина XVII ст.), Іполита Вишенського, Івана Лук'янова, Сильвестра та Никодима, Варлаама Ліпицького (перша половина XVIII ст.) помітне зацікавлення авторів історією та географією, архітектурою та торгівлею, політичними відносинами між державами, національним та релігійним складом окремих народів. З'являються також описи психологічного стану паломника, що потрапляє у незвичні обставини, людських почуттів, відтворених крізь призму авторського бачення. Новим явищем у П. л. була творчість В. Барського (1701—47), який виступав під псевдонімами Василій Альбов, Василій Плакса, Василій Київський, Василій Рос. У його нотатках зосереджена увага на історії, географії, соціальному, економічному, політичному і культурному житті народів, помітні ознаки роману-автобіографії, роману-подорожі, оповідання. У середині XVIII ст. П. л. вичерпує себе.

**Памфле́т** *(англ. pamphlet, від грец. pan — усе і phlego — палю)* — невеликий за обсягом літературний твір публіцистичного жанру на злободенну тему. П. оголено тенденційний, призначений для прямого впливу на громадську думку. Його стилю притаманна яскрава афористичність, ораторські інтонації (див.: **Ораторська проза**), експресивність, іронія, згущена до сарказму. Образливий П., що спотворює факти, окарикатурює дійсність та опонентів, грубо порушує правила еристики (мистецтва полемізувати), називають пасквілем. Жанр П. склався у добу Реформації (М. Лютер, Е. Роттердамський та ін.), розвивали його Дж. Свіфт, Вольтер, В. Гюго, Е. Золя, Г. Манн, Л. Толстой та ін. Українська література має свою памфлетну традицію, відому з часів полемічної літератури (Іван Вишенський), вона продовжилась і в XX ст. (М. Хвильовий та ін.).

**Панегі́рик** *(грец. panēgyrikos logos — урочиста промова)* — поетичний жанр, найхарактерніша ознака якого — вихваляння та уславлення визначної події чи подвигів видат-

ної людини. Він наявний у західноєвропейських літературах з XVI ст. Славлячи тогочасних можновладців, автори порушували і злободенні питання суспільства. В українській літературі П. з'явилися наприкінці XVI ст. («Просфонема», 1591). Однак панегіричні елементи наявні були ще в період XI—XII ст., особливо у похвалах на честь князів у «Повісті минулих літ», Київському літописі, «Слові про закон і благодать» Митрополита Іларіона, у письменстві XIII—XV ст.: «Слові надгробному... Кипріяну» Григорія Цамблака; Західноруському (похвала Вітовту), Галицько-Волинському (похвали Данилові Галицькому та Володимиру Васильковичу) та Короткому київському (похвала Костянтину Острозькому) літописах. На початку XVII ст. з'являлися цілі вітальні цикли у формі декламацій: «Візерунок цнот... Єлисею Плетенецькому» Олександра Митури (1618), «Імнологія» (1630), «Евхаристіон, албо Вдячність» (1632), «Евфонія» (1633). У цих творах наявні барокові елементи — ускладнена форма, поєднання міфологічних і біблійних образів та ін. Відомі також оплакувальні П.: «Лямент дому княжат Острозьких» (1603), «Плач, албо Лямент по зестю з світа сего вічной памяти годного Григорія Желиборского» (1615), «Вірши на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного» (1622) Касіяна Саковича. До П. відносять також і геральдичні епіграми та присвяти, що посіли провідне місце у книжному віршуванні кінця XVI — початку XVII ст. Серед поетів-панегіристів другої половини XVII — початку XVIII ст. — Григорій Бутович, Іван Величковський, Стефан Яворський, Феофан Прокопович. Різновидом П. були антипанегірики — пасквілі, зразком яких є пасквіль невідомого поета на гетьмана Івана Самойловича та його синів. В Україні після доби бароко цей жанр занепав, проте він знайшов для себе сприятливий мікроклімат у Росії, а потім у СРСР (від М. Ломоносова та Г. Державіна до В. Маяковського та ін.).

**Панторима** *(грец. panta — весь і rhythmos — узгодженість)* — суголосся, що охоплює не лише окремі слова чи їх закінчення, а якомога повніше віршові рядки:

> Так важко на жорстокім камені
> Шляхів вирізьблювати грань.
> Невже і справді заважка мені
> Дорога зустрічей і тиха путь прощань? *(М. Бажан)*.

П. засвідчує тонке мовне чуття та вишукане опанування автором слова, хоч повністю заримованих віршових рядків в українській поезії майже не спостерігається.

**«Панчатантра»** *(санскр. — п'ятикнижжя, або «П'ять кошиків житейської мудрості»)* — пам'ятка давньоіндійської літератури (III—IV ст.), створена на фольклорній основі, складається із книг байок та дидактичних новел, зок-

рема «Каліла й Димна». За своєю композицією «П.» — класична обрамлена повість, присвячена дидактично-сатиричному зображенню давньоіндійського суспільства. Складається з п'яти частин (тантр): «Втрата дружби», «Про війну ворон і сов», «Придбання друзів», «Втрата набутого», «Несподівані діяння». Мала неабиякий вплив на розвиток світової літератури, перекладена багатьма мовами. В Україні перші відомості про «П.» зробив В. Маслович у виданні «Про байку та байкарів різних народів» (Харків, 1816). Сюжетами «П.» користувалися Л. Глібов, І. Франко, Вал. Шевчук та ін. У перекладі, здійсненому І. Серебряковим і Тамарою Іваненко, «П.» з'явилася у 1989 («Панчатантра», «Шука саптаті»).

**Папі́руси** *(грец. papyros)* — давній рукопис на матеріалі, виготовленому із папірусу — багаторічної трав'янистої рослини родини осокових. Сувої П. сягали 40—45 м. Письмена наносилися чорною і червоною фарбами за допомогою очеретяної палички або пера (каламу). Матеріал П. винайдено в Єгипті; відомі П. єгипетські, грецькі, латинські, арабські, єврейські, арамейські, сирійські та ін. Використовували П. і в Київській Русі.

**Пара́бола** *(грец. parabole — порівняння, зіставлення, подоба)* — повчальне інакомовлення, близький до притчі *жанровий різновид, в якому за стислою* розповіддю про певну подію приховується кілька інших планів змісту. В середині структури П. — інакомовний образ, що тяжіє до символу, а не алегорії (подеколи П. називають символічною притчею), однак вона не притлумлює предметності, ситуативності, лишається ізоморфною щодо них. Незавершена багатоплановість П. притаманна творам Ф. Кафки («Процес»), Г. Гессе («Гра в бісер»), Ж.-П. Сартра («Диявол і Господь Бог»), Г. Гарсіа Маркеса («Сто літ самотності»), В. Земляка («Зелені млини», «Лебедина зграя») та ін.

**Паради́гма** *(грец. paradeigma — приклад, взірець)* — 1) ряд об'єднаних певною спільною ознакою мовних одиниць, кожна з яких визначається через відношення протиставлення до ін., тобто через парадигматичні відношення (див.: **Мова**; **Семіотика**). Спочатку термін «П.» зі значенням «взірець словозміни, система словоформ, які утворюють одну лексему» (наприклад, правда — правди — правді — правдою і т. п.) застосовувався у морфології, а згодом почав використовуватися у фонології, синтаксисі, лексикології, словотворі та ін. У поетиці цей термін набуває дещо ін. значення. Так, у мові художньої літератури слово розглядають також як П. контекстів, тобто конкретних слововживань лексеми у її синтагматичних зв'язках. Наприклад П. слова «пісня» у поетичних творах Лесі Українки виявляє всю сукупність мінімальних контекстів, у яких його вживає письменниця. Така П. може розширитися, якщо простежити естетичне функціонування згаданої

лексеми у творах ін. українських поетів у часовій перспективі. При цьому мовитиметься про культурно-історичну П. поетичного слова; 2) загальні тенденції, напрями в розвитку думки, осмислення дійсності, що формують певний філософський період й у вигляді провідних, домінантних ідей, поглядів, підходів, виявляються у різних сферах людської діяльності (в науці, культурі, мистецтві), наприклад П. світоглядна, П. соціокультурна тощо. П. розглядають ще як погляд на мову, який переважає в певну епоху і пов'язаний із відповідною течією чи напрямом у мистецтві (насамперед словесному). Спираючись на таке розуміння, інтерпретують художні тексти і простежують взаємозв'язок поетики з трьома основними П. мови: семантична П. і поетика імені, символізм; синтаксична П. — поетика футуризму; прагматична П. та поетика егоцентричних слів (М. Пруст та ін.).

**Парадо́кс** *(грец. paradoxon — несподіваний, дивовижний)* — у логіці — міркування, яке не належить до істинних чи хибних. Трапляється П. у філософії (пойменований І. Кантом антиномією), у математиці та в лінгвістиці (семантичний та синтаксичний П.), а також у художній літературі, де вживається як художній засіб, відіграючи відмінну за смисловим навантаженням функцію. Подеколи П. формулюється у вигляді афоризму, близького до народного прислів'я (*«Тихіше їдеш — далі будеш»*), каламбуру (*«Катерина та Дем'ян / посварились за бур'ян, / Катерина Дем'яну / не уступить бур'яну»*). Має лаконічну, викінчену за думкою форму. Віртуозністю парадоксального мислення відзначалися Б. Паскаль, Ф. Ларошфуко, О. Вальд, А. Франс, Б.-І. Антонич та ін. Інколи П. вживається як складник мовлення літературних персонажів, окреслюючи їхні індивідуальні особливості (класичні образи баби Палажки та баби Параски, створені І. Нечуєм-Левицьким). Значно рідше П. спостерігаються як окремий твір («Парадокси» Цицерона, «Чи сприяло відродження наук та мистецтв поліпшенню моралі?» Ж.-Ж. Руссо, «Парадокс про актора» Д. Дідро, «Розмова, звана Алфавіт, або Буквар світу» Г. Сковороди та ін.). Досить яскраві риси парадоксального світосприйняття притаманні і сучасним українським поетам — І. Драчу, Р. Бабовалу, Еммі Андієвській, М. Воробйову, В. Голобородьку, І. Калинцю, М. Григоріву, С. Вишенському та ін. Часто, особливо у практиці авангардистів, принцип П. гіпертрофується, тому при втраті чуття естетичної міри може перетворитися на фарс.

**Паралелі́зм** *(грец. parallēlismos — зіставлення, порівняння)* — аналогія, уподібнення, спільність характерних рис або чину. Найчастіше трапляється у синтаксичних ситуаціях, відомих із фольклорної традиції, принаймні за піснями легендарної Марусі Чурай, в яких витворюється психологічний П.:

Як ми кохалися, як зерно в горісі,
Тепер розійшлися, як туман по лісі!
*Як ми кохалися, як голубів пара,*
Тепер розійшлися, як чорная хмара!

На відміну від порівняння П. виконує композиційну функцію, пов'язує певні мотиви чи елементи стилю у художньому творі, особливого значення йому надається у ліричному сюжеті, зокрема від доби романтизму, коли пейзаж втратив риси описовості, набувши лірично-емоційної специфіки. Досить поширеним був цей прийом в українській поезії. Так, вірш «Червона калино, чого в лузі гнешся...» І. Франка побудований на основі прямого тематично-синтаксичного двочленного П., притаманного народним пісням. Водночас розрізняються строфічний П., як у низці сатиричних поезій В. Самійленка («Ельдорадо»), ритмічний («Замість сонетів і октав» П. Тичини, де враховується принцип чергування строфи та антистрофи), звуковий, часто у вигляді панторими. Подеколи поряд із прямим П. вживається і зворотний П., де, попри частку «не», підкреслюється не відмінність, а збіг основних рис зіставлюваних явищ:

Не милуй мене шовково,
Ясносоколово *(П. Тичина).*

**Парафрáза**, або **Парафрáзис** *(грец. paraphrasis — опис, переказ),* — переказ своїми словами чужих думок, текстів. В одному випадку це може бути адаптований виклад міфологічного чи літературного тексту у скороченій формі, як-от роман «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле у стислому переказі Ірини Сидоренко. Другий випадок можна проілюструвати творами Т. Шевченка («Ісайя. Глава 35», «Осія. Глава XIV» та ін.), Лесі Українки («Невольницькі пісні»), Б. Кравціва («Книга пісень») і т. п., де йдеться про перенесення прозового тексту, в даному разі з ритмізованої прози Святого Письма, на терени вірша. П. має відмінне смислове навантаження, ніж перифраз.

**Парнác** — гора в Греції, де, за еллінськими міфами, мешкали музи на чолі з богом поезії та сонця Аполлоном. Слово «П.» вживається як символ мистецтва (поезії зокрема), як найвищий рівень художньої досконалості, хоч подеколи автори вкладали в нього і дещо відмінний зміст, як-от М. Зеров, котрий писав у сонеті «Pro domo»:

Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.
Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжнє верхогір'я.

У початковому варіанті цього твору, що мав промовисту назву «Молода Україна», перший тривірш закінчувався таким

рядком: «Оце твоя, Украïно, дорога»; йшлося про напрям національного відродження українства у 20-ті. Згадані тут поети Л. де Ліль (збірка «Античні вірші») та Ж. Eредія (збірка «Трофеї») — французькі поети-«парнасці», які орієнтувалися на довершену культуру поетичного мислення, протистояли духовній варваризації суспільства, видавали «Сучасний Парнас. Збірник нових творів» (1866), звідки й отримали назву «парнасці».

**Парóдія** *(грец. parōdia, букв. — пісня навиворіт, переробка на смішний лад)* — жанр фольклору та художньої літератури, власне гумористичний чи сатиричний твір, в якому імітується творча манера письменника задля осміяння її як не відповідної новим мистецьким запитам. Інколи П. переінакшує зміст відомого твору, надає йому нового звучання, хоч не слід її плутати з бурлеском і травестією, які мають дещо відмінні характеристики. Запровадив П. еллінський письменник Гіппонакт (помер у 530 до н. е.). Це був поширений жанр в античну добу: «Циклоп» Евріпіда — П. на «Одіссею», «Жаби» Арістофана — на трагедії Евріпіда та ін. Звертався до П. М. де Сервантес («Дон Кіхот»), Е. Роттердамський («Похвала глупоті»), Ф. Рабле («Гаргантюа і Пантагрюель»), Дж. Свіфт («Мандри Гулівера») та ін. Вагоме місце посідає П. в українському фольклорі (знаменитий «Лист до турецького султана» і т. п.); поширилася вона в часи низового бароко у творчості мандрівних дяків, а пізніше — І. Котляревського, П. Білецького-Носенка, В. Самійленка, В. Еллана (Блакитного), Юрія Клена та Л. Мосендза, відомих під спільним псевдонімом Порфирій Горотак, Остапа Вишні, Ю. Івакіна, А. Крижанівського та ін. Класичний приклад П. дав К. Буревій, котрий підписувався псевдонімом Едвард Стріха, розкриваючи убогість пролетарської поезії та глузуючи з галасливих декларацій авангардистів; особливо дошкуляв він антихудожній «політиці» комуністичної партії у літературі:

Зробіть мені квиток партійний:
Навдовжки — кілометр!
Навширшки — кілометр!
І напишіть червоним на вогні:
Це — Стріха Едвард —
рядовий
загонів геніальних
геній!
Нанишіть:
Він сліз не має,
цей Едвард,
а кров — барилами,
пожежами — вогонь
у
собі
носить [...].

Нині до жанру П. звертаються представники неоавангардизму, зокрема «Бу-Ба-Бу», які, загострюючи тенденції сміхової культури, вказують на «хворобливі» процеси у літературному житті, хибні художні принципи, пов'язані з імітат-мистецтвом колишнього соціалістичного реалізму. Крім основного засобу П., що полягає в іронічній імітації висміюваного зразка, у ній посилюється функція гіперболи, шаржування деяких особливостей літературного твору (тематики, образного ладу, композиції, персонажів, мовлення тощо), доведення їхніх рис до абсурду задля досягнення сподіваного сатирично-комічного ефекту.

**Пароксито́нна** *(грец. parxytonos — слово з наголосом на передостанньому складі)* **кла́узула** *(лат. clausula — закінчення)* — закінчення віршового рядка з наголосом на передостанньому складі:

перелічіть усю громаду
а тоді число шукайте
щоб означити в реєстрі
вихід в небо *(І. Римарук)*.

П. к. особливо актуалізується у нееримованих віршових рядках, передусім у білих віршах.

**Пароксито́нна ри́ма** — суголосся слів у вірші, в яких наголос падає на передостанній склад. Термін увів І. Качуровський на противагу поняттю «жіноча рима», оскільки воно не відповідає специфіці української мови (так, безпідставно слова чоловічого роду відносилися до категорії «жіночих рим»: півень — дивень тощо). В українській силабо-тонічній версифікації П. р. чергується переважно із окситонною римою. Однак трапляються випадки наскрізного пароксситонного римування:

В малій кімнаті стіни, наче р<u>уки</u>,
тримають полохливу тишу в жм<u>ені</u>.
Сіріють тіні просиво-зел<u>ені</u>,
самітна свічка блимає зо ск<u>уки</u> *(Б.-І. Антонич)*.

П. р. збігається не лише з пароксситонною клаузулою, а й із внутрішнім римуванням: *«Довгожд<u>анна</u>, нездол<u>анна</u>... / Ось вона — Блакитна П<u>анна</u>!»*. М. Вороний; *«Гей, на в<u>есла</u>, щоб пон<u>есла</u> / Буря човен на простір...»*, Г. Чупринка тощо. П. р. була притаманною силабічному віршуванню ренесансно-барокової доби в Україні, що засвідчує одна з гербових епіграм «На старожитний клейнод їх милостей панів Балабанів» Т. Земки:

Дому цних Балабанів цниї теж клейноти,
Знаками суть чулої і ділної цноти (і т. д.).

Ця традиція позначилась і на подальшій еволюції української версифікації. Принаймні в одичній строфі І. Котляревського

(«Енеїда») П. р. пропорційно у співвідношеннях 6-ти до 4-х переважає окситонну риму. Це простежується у творчості Т. Шевченка, П. Куліша та ін.

**Паро́німи** *(грец. para — біля, мимо і onyma — ім'я)* — слова, подібні за зовнішньою формою у морфемному складі і звучанні, але відмінні за значенням. Найчастіше це спільнокореневі слова: авторитетний — авторитарний, програмний — програмовий, надягати — одягати, пригадати — прогадати. Цілеспрямоване використання П. — ефективний засіб посилення виразності, підвищення дієвості тексту художньої літератури, публіцистики, усного публічного мовлення. Змішування П. створює комічний ефект і тому використовується в каламбурах. Існує й широке розуміння П.: до них відносять слова, далекі за походженням, будовою, значенням, але близькі за звуковим складом (дріботіти — тріпотіти, дерзання — терзання, голосувати — галасувати, афект — ефект, досвідчений — освічений). Навмисне зближення таких слів створює стилістичну фігуру — парономазію, завдяки якій досягається ритмозвукове увиразнення вислову: *«Любіть травинку, і тваринку, і сонце завтрішнього дня»* (Ліна Костенко); *«Страшніша огненних геєн / голодна хіть зажерливих гієн»* (Б. Олійник). Елементами парономазії можуть бути і слова з різними граматичними характеристиками: жерти — жертви, степ — стерп — серп, звідки — свідки, свіча — свічадо.

**Парцеля́ція** *(франц. parcelle — частина)* — фігура мелодики мовлення, в якій частини єдиного речення інтонаційно розмежовуються як самостійні речення (на письмі — розділовими знаками):

Дві паралелі, два меридіани —
І от квадрат. Живи. Твори. Вмирай *(Є. Плужник).*

**Па́сквіль** *(італ. pasquillo — назва скульптурної групи у Римі, на якій вивішували сатиричні вірші; походить від прізвища дотепника, котрий жив поряд з нею)* — наклепницький твір з безпідставними нападами на певну особу чи явище суспільного та національного життя. Прикладом П. на українську національну революцію може бути драма «Загибель ескадри» О. Корнійчука чи поема «Клич вождя» М. Бажана.

**Пасте́ль** *(італ. pastelo, зменш. від past — паста)* — м'які кольорові олівці, виготовлені із фарби, крейди та зв'язувальної речовини, або твір, виконаний цими олівцями. За аналогією називається і літературний твір, переважно поетичний, в якому без детальних подробиць виражається безпосередній настрій, як у відомому циклі «Пастелі» П. Тичини.

**Пастора́ль** *(лат. pastoralis — пастуший)* — різновид буколіки; невеликий за обсягом художній твір, де мовиться про цноти сільського життя на лоні природи, підкреслюється стилізація простоти. В П. на першому місці — умовність: від

уявного золотого віку, вільного від соціальної нерівності, до надто чуттєвого світу шляхетних пастухів, пастушок та невишуканих умов їхнього життя. Класичним взірцем цього жанру вважається античний роман «Дафніс і Хлоя» Лонга (III ст. н. е.). Пасторальна література поширилась і в добу Відродження та класицизму, значно змінивши свої сюжетні та стилетворчі особливості: мовилося про любов галантного пастуха до жорстокосердної німфи, гіпертрофувалися надмірні страждання чутливого серця, хоч сентиментальні колізії завжди мали щасливу розв'язку. Жанрові форми П. були досить розмаїтими: еклога, поема, роман, драматична поема. В Україні відлуння пасторальних мотивів вбачається у творчості Г. Сковороди: *«Тільки сонце виникає, / Пастух вівці виганяє...»*. І хоч П. як особливий різновид буколіки поступово зникає з літературного вжитку, набуваючи іронічного відтінку манірності, все-таки вона не вичерпала своїх жанрових можливостей, здатна до оновлення, про що свідчить повість «Пастораль» Г. Штоня (1989). Особливу життєздатність виявляє П. у ліриці, набуваючи драматичного звучання, як «Ранкова пастораль» В. Герасим'юка:

[...] Ягнята й вівці збилися докупи,
навпроти них завмерли ми, як слупи...
Баран аж від скарлючених кущів
немовби для смертельного двобою
щоразу розбігався й головою
о стовбур яблуневий бив і бив [...].

**Патери́к** *(грец. Paterikon, від pater — батько)* — назва збірок оповідань і новел агіографічного змісту, в яких розповідалося про подвиги пустельників і ченців. П. укладали за територіальним принципом, об'єднуючи житія праведників певної країни або громади. Найвідомішими є Єрусалимський, або Палестинський, Єгипетський, Скитський, Синайський, Римський П. У Київській Русі, починаючи з XI ст., популярними були Єгипетський (повна назва «Сказання про єгипетських чорноризців») та Синайський («Лимонар», або «Луг духовний»), які найчастіше переписувалися. Найвизначнішою пам'яткою вітчизняної літератури вважається «Києво-Печерський патерик», де зібрано легенди і оповідання про обставини будівництва Успенського собору, численних мешканців монастиря, про подолання земних спокус, дотримання аскетичних норм життя (Микола Святоша, Мойсей Угрин). «Києво-Печерський патерик» — цінне джерело знань про монастирський побут, життя князів, селян і міщан XIII ст. Про його популярність свідчить велика кількість редакцій і списків: найдавніші — Арсеніївська (1406) та Касіянівська (1460 і 1462) редакції. Існує низка авторизованих переробок твору. Своєрідне продовження «Києво-Печерського патерика» —

«Тератургіма» Афанасія Кальнофойського (1638). Чимало легенд з нього ввійшло до «Книги житій святих» («Четьї-Мінеї») Дмитра Туптала (1689—1705), послужило джерелом сюжетів письменникам XIX і XX ст. (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Лєсков, І. Франко, Вал. Шевчук та ін.).

**Патри́стика** *(грец. pater — батько)* — сукупність творів отців церкви — греко-римських філософів-богословів II—VIII ст. Визначальний зміст П. — обґрунтування основ християнства та непримиренності до іновірців і єретиків. П. мала розгалужені жанри: богословський трактат екзегеза (тлумачення Біблії), проповідь, енкомій (похвальне слово), послання, житія, духовні гімни, сповіді. Чимало авторів були знаменитими ораторами і поетами (Григорій Назіянзін, Амбросій Медіоланський, Іван Златоуст, Іван Дамаскін). Розквіт П. припадає на IV—V ст. (Афанасій Олександрійський, Василій Кесарійський, Григорій Ниський, невідомий автор «Ареопагітики» та ін.). Патристичні твори грецької та слов'янської рукописної традиції поширювались у різних рукописних збірниках («Постничі слова» Василія Кесарійського), особливо твори Івана Златоуста (збірники «Маргарит», «Златоструй» та ін.) мали вплив на ораторську прозу Київської Русі та в пізніші часи — на агіографію та екзегетику.

**Патро́нім** *(грец. pater — батько і onyma — ім'я)* — найменування персонажа модифікованим іменем його батька. Цей стилістичний прийом був відомий за києворуської доби:

Чи не гоже було б нам, браття,
Розпочати давніми словами
Скорбну повість про Ігорів похід,
Ігоря Святославовича? *(переклад М. Рильського).*

У пізніші часи в Україні поряд із давньою формою П. з'явилася нова — на -енко:

Гай, гай же, слихом прослихати,
Анхизенка увіч видати [...] *(І. Котляревський).*

Протилежне за значенням найменування людини за іменем матері — матронім (лат. *mater* — мати і грец. *onyma* — ім'я).

**Па́уза** *(грец. pausis — припинення)*, або **Па́вза**, — коротка перерва у мовленні, що виконує роль словоподілу, відмежовує одну фразу від іншої. Особливого значення надається П. у віршуванні, де поряд із смисловими, логічно-інтонаційними вживається ще й ритмічна, яку називають константною та цезурною. Функціональне навантаження П. підвищується у тонічному віршуванні, сприяючи посиленню інтонаційної самостійності емоційно напруженого мовлення, зокрема на місці опущеного ненаголошеного складу (див.: **Дольник; Паузник**). Подеколи П., яка закінчує віршовий рядок, не збігається

із смисловою П. У такому випадку вживається перенесення, або енжамбеман.

**Па́узник, або Па́взник,** — термін (вживаний паралельно з терміном «дольник» від «доля» — частка), який означає метроряд, розбудований на дво- і трискладових стопах силабо-тоніки. В них часом бракує одного або двох складів. У живому звучанні їх відсутність компенсується або паузою, або розтягненою вимовою сусідніх складів, або посиленням їх наголошеності, найчастіше — всіма названими засобами:

В свя́то — де́нь, розі́рваний на́двоє.
Де́нь з мале́нькою па́взкою.
Ра́нок, що мо́лодість на́шу нага́дує,
Ве́чір, що́ видається ка́зкою *(М. Семенко).*

Є два основні варіанти схематичного запису цієї стопи: традиційний (ліворуч; пауза позначена леймою — V, тобто «леймічний вірш») і той, що ним користуються прибічники статистичного віршознавства (праворуч; рискою позначається ікт, цифрою — кількість міжіктових, ненаголошених складів):

| | |
|---|---|
| I–̇ ∪ VI–̇ V ∪ I–̇ ∪ ∪ I–̇ ∪ ∪ I | —1—1—2—2 |
| I–̇ V ∪ I–̇ ∪ ∪ I–̇ ∪ ∪ I | —1—2—2 |
| I–̇ ∪ ∪ I–̇ ∪ ∪ I–̇ ∪ ∪ I–̇ ∪ ∪ I | —2—2—2—2 |
| I–̇ ∪ VI–̇ ∪ ∪ I–̇ ∪ VI–̇ ∪ ∪ I | —1—2—1—2 |

Обидва варіанти свідчать: *третій рядок цього катрена* — класичний дактиль, павзник має дактилічну основу. Можуть бути також хореїчна, ямбічна і т. п. основи. Прихильники тактометричного віршування вважають, що у П. спрацьовують закони тактовика, що дає підстави розглядати перший як різновид другого (див.: **Тактовик; Тонічна система віршування**).

**Па́фос** *(грец. pathos — почуття, пристрасть)* — натхнення, ентузіастичне почуття, пристрасне переживання душевного піднесення, викликане певною ідеєю, подією. Термін перенесено у поетику із риторики. У П. емоційна напруга і думка є одним цілим, перетворюючись на душу художнього твору:

Хай буде так, щоб ця хвилина
Була, як сяйво перемог,
Бо ніжність наша є єдина,
А поза нею тільки Бог *(Наталя Лівицька-Холодна).*

П. неможливий без внутрішньої переконаності автора, його темпераменту.

**Пейза́ж** *(франц. paysage, від pays — країна, місцевість)* — композиційний компонент художнього твору: опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу. Існують статичні П. (спокійне, врівноважене зображення

природи), динамічні (під час вирування стихійних сил). П. за тематикою поділяються на степовий, лісовий, мариністичний (опис моря), урбаністичний (опис міста), індустріальний (опис заводів, домн, шахт). Естетичні функції П. у тексті залежать від епохи, в яку написано твір, від його стилю і жанру. Природа у фольклорних творах антропоморфічна, в давньому епосі — міфологічна, картини природи зображені в античних епопеях, ранніх грецьких романах, у середньовічних житіях. Свого часу Горацій говорив, що тільки поганий поет описує гаї, струмки, жертовники, бурхливий потік, веселку поза зв'язком з людиною. Створюючи краєвиди, митець співвідносить їх із людськими інтересами, настроями, роздумами, переживаннями. На ранніх стадіях літературного розвитку природа часто персоніфікувалася, сприймалась як жива істота. Ще в античній літературі вона стала змальовуватись як тло дії («Іліада», «Одіссея» Гомера, «Дафніс і Хлоя» Лонга, ідилії Теокріта). Поступово вона набуває самостійного естетичного значення. Залежно від напряму, до якого належить твір, П. бувають класицистичні, сентиментальні, романтичні, реалістичні, імпресіоністичні та ін. Художні функції П. різноманітні: нерідко він набуває змістовності, від виразно суб'єктивної (в імпресіонізмі) до описової (в реалізмі) і символічної (в символізмі). П. набувають і психологічного значення, стають засобом художнього зображення внутрішнього світу людини. Це відкриття зробили письменники-сентименталісти (Ж.-Ж. Руссо, С. Річардсон, Л. Стерн). У романтиків (Дж. Байрон, А. Міцкевич, Т. Шевченко, В. Гюго) природа — своєрідне дзеркало, що відображає душу митця, ліричного героя. Часто П. стає формою вираження волелюбних прагнень. П. у них динамічний і бурхливий, співзвучний і контрастний із зображуваними подіями, почуттями («Причинна» Т. Шевченка). Всі естетичні системи об'єднує принцип психологічного паралелізму, що будується на контрастному зіставленні чи гармонійній єдності внутрішнього світу людини з природою. У деяких творах П. переростає функцію просто предметної зображальності. Вудучи своєрідним способом бачення світу, виконує змістову роль (М. Коцюбинський, Б.-І. Антонич), стає ліричним, відтворюючи зміну настроїв героя (Є. Гуцало, Гр. Тютюнник). Пейзажні описи іноді виконують функцію прологу («Кармелюк» Марка Вовчка, «Іван» О. Довженка), розширюють й доповнюють експозицію («Червоне і чорне» Стендаля, «Хліб і сіль» М. Стельмаха), вказуючи на місце й час дії, сприяють виникненню зав'язки («Таємничий острів» Ж. Верна), є ретардацією («Морозенко» Панаса Мирного, «Дорогою ціною» М. Коцюбинського), обумовлюють поворот дії твору чи особливо загострюють її («Девід Копперфілд» Ч. Діккенса), а часом виконують роль розв'язки, епілогу («Дво-

рянське гніздо», «Батьки і діти» І. Тургенєва). П. значною мірою допомагають розкрити ідейний зміст твору. В сучасному літературознавстві великі одиниці художнього простору, описи місцевості називають топосами (грец. *topos* — місце, місцевість): топос Вербівки в «Миколі Джері» І. Нечуя-Левицького чи дороги в «Твоїй зорі» О. Гончара. Менші підрозділи топосів називають локусами (лат. *locus* — місце): локус кладовища («Пригоди Тома Сойєра» Марка Твена), локус собору в однойменному романі О. Гончара.

**Пентáметр** *(грец. pentametros — п'ятимірник)* — в античному віршуванні дактилічний вірш, утворений подвоєнням першого піввірша гекзаметра, складається із 2 1/2 та 2 1/2 дактилічних стоп. Метрична схема П.:

— ∪∪̄ — ∪ ∪̄ —//— ∪∪ — ∪∪ —.

Піввірші розмежовані цезурою. Заміна дактилів спондеями дозволяється лише у першому піввірші. Як самостійна віршова одиниця П. не вживався в античній версифікації, а лише у поєднанні з гекзаметром, власне в елегійному дистиху та в епіграмах. П. зрідка трапляється і в українській поезії, але в силабо-тонічному коригуванні:

Мати-землице, потішся! нехай там зрадливого друга
Звабила інша на час, — діти з тобою зостались...
*(Леся Українка).*

**Пеóн**, або **Пеáн** *(грец. paian — гімн богу Аполлону),* — в Елладі — хоровий гімн на честь бога поезії та сонця Аполлона, названий за одним з образів Гомерової «Іліади», згадується як офірна та бойова пісня. П. літературно оформився у Спарті (VII ст. до н. е.) зусиллями критянина Фалета. Відомі автори П. — Алкман, Вакхілід, Піндар та ін. П. називається також віршова стопа на п'ять мор (чотири склади). Залежно від того, який склад виявлявся довгим, визначалися відповідно чотири П.: 1) /— ∪ ∪ ∪/; 2) /∪ — ∪ ∪/; 3) /∪ ∪ — ∪/; 4) ∪ ∪ ∪ —/. Сучасні віршознавці розрізняють такі види П.: ліричний жанр урочистої пісні з нагоди перемоги; чотирискладова стопа, яка майже не спостерігається у силабо-тонічному віршуванні.

**Перевтілення** — вживання однієї людини у внутрішній світ іншої, тимчасова ідентифікація з нею, виконання її рольових функцій. У літературознавстві термін «П.» вживається для пояснення психологічного механізму переходу фізичного автора на позиції автора текстуального, оповідача, розповідача, ліричного героя, персонажа тощо. Письменник немовби змінює маски, розігрує ролі різних художніх суб'єктів, тобто перевтілюється у ці постаті. Внаслідок цього легко індивідуалізує їх мовлення (репліки, діалоги), змальовує їхні долі за допомогою невласне прямої мови, багатогранного дис-

курсу. За цим багатоголоссям, антропоморфним розмаїттям персонажів не втрачається образ автора. Нездатність митця до П. робить його твір монотонним, резонерсько-повчальним, а цілковите П. і повна ідентифікація з персонажами позбавляють твір концептуальності і присутності автора з його індивідуальним світовідчуттям і стилем.

**Передмо́ва** — вступна стаття до книги, написана автором, упорядником чи літературознавцем з метою зорієнтувати читача у змісті видання.

**«Перемишля́нин»** — календар-альманах, який з 1850 до кінця 60-х майже щорічно видавав директор Перемишльської друкарні Я. Досновський за редакцією А. Добрянського, Б. Дідицького та ін. Перший випуск «П.» містив кілька уривків з «Истории Малороссии» М. Маркевича, статті М. Костомарова та деяких польських і німецьких авторів. Вважаючи, що видання призначене «для высшой классы русинов», видавець вміщував запозичені наукові статті мовою оригіналів. В одній із статей, опублікованій 1858, йшлося про літературні заслуги І. Котляревського як реформатора української граматики та віршування. Сам альманах не дотримувався якихось певних правил при передачі української та російської мов, вважаючи мовну строкатість навіть закономірною, доки не буде встановлено єдності літературної мови.

**Перене́сення**, або **Енжамбема́н** *(франц. enjambement)*, — віршовий прийом, який полягає у перенесенні фрази або частини слова з попереднього рядка у наступний, зумовлений незбігом ритмічної паузи із смисловою, хоч рядок при цьому втрачає свою інтонаційну викінченість. Розрізняють три різновиди П. Найпоширеніший — rejet — фраза, що заповнює попередній рядок, а завершується на початку наступного. Досить часто спостерігається у віршах Т. Шевченка:

Не смійтеся, чужі люде!
Церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна.

Вживається також coutre-rejet — фраза, яка розпочата в кінці першого рядка і повністю заповнює наступний рядок:

Люби мене майбутню!
А яку —
Цього, напевно, я й сама не знаю *(Любов Горбенко)*.

Трапляється і double-rejet — фраза, яка починається в кінці першого рядка і завершується на початку наступного, посилюючи експресію поетичного мовлення:

Вертаюсь по Кузнечній. Сонце
ще тільки-тільки. Так: мов тінь
квачем *(П. Тичина)*.

П. Тичина вдавався й до рідкісного в українській версифікації складового П., віднаходячи нові семантичні нюанси:

Великодній дощ
тротуаром шов-
ковая зелена
ярилась з-під землі.

**Перено́сне зна́чення сло́ва** — див.: **Троп.**

**Пересо́пницьке єва́нгеліє** — пам'ятка давньоукраїнської мови і рукописної книжної культури України середини XVI ст. Містить чотири євангелія, перекладені із старослов'янської на «просту» українську мову «для ліпшого вразуменія люду християнського посполитого». Першу частину перекладу виконано 1556 у монастирі с. Дворець на Львівщині; повністю роботу завершено 1561 у с. Пересопниці на Волині при сприянні княгині Насті Гольшанської-Заславської. Переклад здійснив архімандрит Пересопницького монастиря Григорій, переписав його і художньо оздобив писар Михайло Василевич, син протопопа із Сянока. Віртуозна майстерність оформлення рукопису, витончені прикраси кольоровим рослинним орнаментом у стилі італійського Ренесансу, професійно виконані кольорові мініатюри чотирьох євангелістів, досконалий шрифт — все це дає підстави оцінювати П. є. як видатний твір мистецтва епохи Відродження в Україні XVI ст. На початку XVIII ст. П. є. потрапило до гетьмана І. Мазепи, який передав його Переяславському кафедральному собору. До 1917 зберігалося в Переяславській і Полтавській духовних семінаріях, нині в ЦНБ НАН України. Спроби видати П. є. не мали успіху. З 1991 воно входить в атрибутику прийняття присяги президентами України. Мову, зміст, шрифт, мистецьке оформлення П. є. досліджували українські вчені О. Бодянський, А. Думитрашко, П. Житецький, О. Грузинський, І. Каманін, Г. Павлуцький, В. Перетц, І. Чепіга та ін.

**Пере́спів** — вірш, написаний за мотивами поетичного твору ін. автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності. П. були досить поширені на початках нової української літератури. Так, вірш «Твардовський» П. Гулака-Артемовського є П. балади «Пані Твардовська» А. Міцкевича, балада «Маруся» Л. Боровиковського — П. «Світлани» В. Жуковського і т. п. П. трапляються і в XX ст., наприклад, П. «Слова про Ігорів похід», здійснений С. Гординським, «Переспів з народної» В. Симоненка.

**Перехре́сне римува́ння** — римування у чотиривірші (катрені), коли перший рядок римується з третім, а другий — з четвертим за схемою: абаб. Приклад П. р. — вірш П. Гірника про Т. Шевченка:

Не каявся. Писав у казематах. а
Відрікся від щедрот і нагород. б
І не зважав на цензорів пихатих — а
Яка цензура викреслить народ? б

**Перипетія** *(грец. peripeteia — несподіваний поворот)* — різка несподівана переміна у перебігу подій та долі персонажа, наслідок вторгнення в дію певного випадку. П. співпричетна до категорії можливого, вона — структуротвірний компонент епічних (пригодницький роман) та драматичних сюжетів, передусім з яскраво вираженою інтригою, що особливо характерне для М. Куліша («Патетична соната») чи І. Кочерги («Майстри часу»).

**Перифра́з**, або **Перифра́за** *(грец. periphrasis — описовий вираз),* — мовний зворот, який вживається замість звичайної назви певного об'єкта і полягає в різних формах опису його істотних і характерних ознак. П. можуть бути як довільні, так і фразеологічні сполучення слів: майстер сцени — артист, театральний режисер; благородні птахи — лебеді; чорне золото — вугілля; бити себе в груди — каятись; накивати п'ятами — втекти і т. ін. У науково-популярних і публіцистичних текстах П. часто використовують, щоб уникнути повторень і водночас висловити авторське ставлення до об'єкта розповіді: Геродота називають батьком історії, Ольгу Кобилянську — гірською орлицею, Лесю Українку — дочкою Прометея. До П. належить і заміна авторського Я — «ваш покірний слуга», «автор цих рядків». Від частого вживання, зокрема в засобах масової інформації, позитивні якості П. нівелюються і перетворюються на штамп (королева полів, солодкі корені). П. у художній літературі має завданням зробити текст виразнішим, дієвішим та цілеспрямованішим і своїм характером наближається до метафори або метонімії, виражаючи семантику слова чи словосполучення переносно, за принципом подібності й суміжності: *«Розпадеться луда на очах ваших [прозрієте] неситих»* (Т. Шевченко); *«Лягло костьми [загинуло] людей муштрованих [солдатів] чимало»* (Т. Шевченко). Необхідно розрізняти П. і перефразування — часткову зміну відомого вислову (приказки, прислів'я, афоризми) на вимогу контексту: *«Не спитавши броду, полізли у воду»; «І кинули бізнесових щук у каламутну річку нестабільної економіки»* тощо.

**Персона́ж** *(лат. persona — особа)* — постать людини, зображена письменником у художньому творі, загальна назва будь-якої дійової особи кожного літературного жанру. Олюднені, оживлені образи речей, явищ природи, особин тваринного світу в казках, байках, притчах та деяких ін. жанрах також називають П. Деякі літературознавці ототожнюють П. з героєм, вживають ці слова як синоніми, тому мовлять про «літературних героїв», допускаючи логічну суперечність, коли класифі-

кують героїв на «позитивних» і «негативних», адже смислове наповнення поняття «герой» включає такі моральні чесноти, як відвага, хоробрість, самовідданість (чи навпаки), концентрація типових для свого часу якостей, виділення з-поміж мас. Натомість «П.» — експресивно нейтральне поняття, яке означає постать літературного твору з будь-якими психічними, особистісними якостями, моральними, ідеологічними, світоглядними переконаннями — постать як текстуальну позицію, антропоморфологічно окреслену, незважаючи на те, чи мала вона свого прототипа, чи цілковито витворена митцем (Ярослав Мудрий і Сивоок у П. Загребельного).

**Персоніфіка́ція** *(лат. persona — особа і facio — роблю)* — уподібнення неживих предметів чи явищ природи людським якостям; вид метафори, що сприяє поетичному олюдненню довколишнього світу:

Ой, не крийся, природо, не крийся,
Що ти в тузі за літом, у тузі... *(П. Тичина).*

П., передусім її істотна частина — антропоморфізм, має велику традицію, вона закорінена у народному міфологемному світосприйнятті, притаманна українській ментальності, з погляду якої природа є жива.

**Першодру́к** — умовна назва книг, випущених у певній країні впродовж деякого часу після запровадження в ній книгодрукування. Винайшов його Й. Гуттенберг (1394 — прибл. 1399), сконструювавши пристрій для виливання літер, удосконаливши друкарський прес. Він видав низку книг, серед яких: «Донати» (посібники з латинської граматики Е. Доната), календарі, Біблія та ін. Засновником українського П. на базі кириличної абетки вважається Ш. Фіоль (помер у 1525), котрий опублікував «Октоїх» (1491), «Тріодь цвітну» (1491), «Часослов» (1491), «Тріодь постну» (без дати). Гіпотетично, що за цим іменем, переінакшеним у латинській транскрипції, приховане призвіще та ім'я українця Святополка Хвилі. Другим першодрукарем був білорус Франциск Скорина (1490—1551). Завдяки йому з'явилися 1517 у Празі «Псалтир», «Книга Іова», «Притчі Соломона», «Ісус Сирахів», у Вільно — «Мала подорожня книжиця» (прибл. 1522), «Апостол». У цих виданнях наявна й українська лексика. Досвід своїх попередників використав Іван Федоров (прибл. 1510—85), змушений емігрувати з Московщини спершу до Великого князівства Литовського, а потім — до Острога та Львова, де він заснував друкарні, надрукував знаменитого «Апостола» (1564) та «Букваря» (1574).

**П'є́са** *(франц. piece — частина)* — різновид драми, в основі якої — конфлікт серйозного, складного і яскравого характеру («В катакомбах» Лесі Українки, «Потомки запорожців» О. Довженка та ін.). Подеколи цей термін вжива-

ють у більш широкому значенні — стосовно будь-якого драматичного жанру (драма, трагедія, комедія тощо). Назву «П.» застосовують також, коли йдеться про ліричний вірш (у XIX ст.). У специфічних сферах П. — невеликий за обсягом музичний твір.

**Підря́дник** — підрядковий, власне, дослівний переклад твору іншою мовою, перший етап на шляху художнього перекладу.

**Підте́кст** — прихований, внутрішній зміст висловлювання. П. існує тільки в зв'язку з вербально вираженим змістом, супроводить і водночас частково чи повністю змінює його. П. зумовлений деформуванням прямого змісту словесних значень під впливом контексту і позамовних факторів — відтворюваної ситуації, позиції мовця, його комунікативної мети. Підтекстова інформація виникає завдяки здатності мовних одиниць виражати, крім основного значення, ще й додаткові — семантичні, стилістичні, емоційно-експресивні, — викликати асоціації, набувати додаткових значень внаслідок взаємодії з ін. мовними одиницями в структурі тексту. Сприймання підтекстової інформації можливе лише на основі усвідомлення цих супровідних нашарувань на пряме значення компонентів висловлювання. П. можливий у розмовному (*«Такий вже розумний, що далі й нікуди!»*), публіцистичному мовленні (*«Протягом трьох з половиною століть Україна постійно відчувала силу обіймів "старшого брата"»*), та найбільш властивий він художнім творам. Підтекстова інформація є основою деяких тропів (іронія, алегорія), жанрів (байка, казка). Приховану інформацію можуть нести мовні одиниці всіх рівнів — слова (*«Од молдованина до фінна / на всіх язиках все мовчить, / бо благоденствує»*, Т. Шевченко), фрагмент тексту (*«На цвинтарі розстріляних ілюзій / Уже немає місця для могил»*, В. Симоненко), цілі художні твори (*«Intermezzo»* М. Коцюбинського, «Каменярі» І. Франка, «Оргія» Лесі Українки), без сприйняття П. яких неможливо зрозуміти їхнього ідейного змісту і оцінити художні якості. Особливо характерний П. для психологічної новели, психологічної драми, ліричних творів (див.: **Езопівська мова**).

**Пі́їт**, або **Пі́їта** *(грец. poietes — поет)*, — так в Україні називали поета до початку XIX ст., згодом цей термін набув або жартівливого, або іронічного змісту для означування нездорових явищ у поезії, пов'язаних із графоманством та епігонством, поверховим версифікаторством:

> Сиділи там скучні піїти,
> Писарчуки поганих вірш [...] *(І. Котляревський).*

**Пірі́хій** *(грец. pyrrichios, від pyrriche — військовий танок)* — в античній версифікації — стопа з двох коротких складів / ◡ ◡ /. У силабо-тонічній системі П. умовно назива-

ється заміна стони ямба чи хорея стопою з двох ненаголошених складів, рядок з П. вважається пірихованим. В українському ямбі чи хореї ритмічний акцент завжди припадає на останню стопу (константа), на відміну від дактилічних та гіпердактилічних стоп, П. виникає завдяки чергуванню «частонаголошених» та «рідконаголошених» стоп, зумовлених хвилею вторинного ритму, яка посилюється в кінці віршового рядка, будучи заслабкою на його початку:

Не Райн, не Волга, не Дніпро, не Висла —
Його сховає вічності ріка.
Прощай — неокласичну руку стисла
Після Європ досвідчена рука.
Десь Дорошкевич з ним вітався кисло,
Не раз скубла десниця Десняка.
Кінець! Мечем Дамокловим нависла
Сувора резолюція ЦК [...] *(П. Филипович).*

Тут основна ритмічна хвиля, «перебігаючи» від константи, доповнюється другорядною ритмічною хвилею, що починається від цезури. Більшість українських віршів силабо-тонічного ґатунку пірихована, в основі своїй ямбічна чи хореїчна.

**Післямóва** — додаткова стаття в кінці книги, написана автором, упорядником, в якій узагальнюються думки з приводу опублікованого твору, що супроводжуються відповідним коментарем.

**Пíсня** — словесно-музичний твір, призначений для співу. Основними показниками П. як жанру лірики є: строфічна будова, повторюваність віршів строфи, розмежування заспіву та приспіву (рефрену), виразна ритмізація, музичність звучання, синтаксичний паралелізм, проста синтаксична будова; найдавніший, традиційний різновид лірики: користується найрозмаїтішими мовними засобами, передає найтонші переживання. В античні часи П. була важливим компонентом обрядів: її текст виконувався під музичний акомпанемент, супроводжувався танком чи пантомімою. Еллінські поети створили кілька різновидів П.: елегія, гімн, культова П., застольна П., похвальна П., П. про кохання. З часом деякі з них стали самостійними жанровими різновидами лірики (елегія, ода). Тісно пов'язана з музикою середньовічна П. (канцона, альба, рондо, серенада, балада) творцями якої були трувери, трубадури, мінезингери. У середньовічній літературі П. називали також епічні твори про історичних або легендарних осіб («Пісня про Роланда»). У період класицизму П. тимчасово втрачає свою популярність, яка відновлюється в епоху сентименталізму, а в епоху романтизму П. переживає розквіт. Вже в античну добу помітне поступове звільнення П. від музики — з часом П. стає самостійним літературним жанром («Карміна» Горація, «Пісня Гайявати» Г.-В. Лонгфелло,

«Пісня радості» В. Вітмена, «Пісня» Р. Брука та ін.). Нині розрізняють П. фольклорну, П. як жанр писемної поезії та П. як самостійний вокально-музичний твір до поетичного тексту або не пов'язаний з ним. За жанрами П. фольклорні бувають: трудові, обрядові, календарні (колядки, щедрівки, веснянки, русальні, купальські, обжинкові), колискові, весільні, похоронні, історичні, баладні, коломийки та ін. П. фольклорні, з одного боку, широко використовували письменники всіх країн і епох, особливо популярною була стилізація народної П. в епоху романтизму (П.-Ж. Беранже, Г. Гейне, Р. Бернс, А. Міцкевич, В. Жуковський, А. Метлинський, Л. Боровиковський, ранній Т. Шевченко). З іншого — багато П. ліричних, написаних поетами, стають народними («Віють вітри...» І. Котляревського, «Дивлюсь я на небо» М. Петренка, «Повій, вітре, на Вкраїну» С. Руданського, «Реве та стогне Дніпр широкий», «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка, «Чуєш, брате мій...» Б. Лепкого, «Пісня про рушник» А. Малишка та ін.). Прикладом П. — самостійного вокально-музичного твору є «Сумна пісенька», «Пісенька без слів» П. Чайковського, «Пісня» Л. Ревуцького, «Пісня» Я. Степового, «Пісня кохання» Б. Буєвського, «Пісня про невідкриті острови» І. Шамо та ін. Іноді термін «П.» використовують у значенні глави або розділу епічної поеми, епічного твору («Лис Микита» І. Франка складається з дванадцяти пісень).

**«Пі́сня над пісня́ми»** — зібрання різночасної пісенної лірики давніх євреїв (І тис. до н. е.), що складає 17-ту книгу Біблії, приписуване Соломону. «П. н. п.» — гімн пристрасній духотворчій любові, насичений яскравими тропами та розмаїтими стилістичними фігурами, близький до фольклорних весільних пісень. Ця пам'ятка вплинула на розвиток світової лірики — на поетів «солодкого нового стилю», романтиків, символістів і т. д. Нею цікавилися Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, Є. Маланюк та ін., гарний зразок переспівів «П. н. п.» лишив Б. Кравців.

**Плагіа́т** *(лат. plagiatus — викрадений)* — зумисне привласнення авторства на чужий твір літератури, живопису, науки тощо загалом або на його частини. Особа, що постраждала від П., має право на цивільно-правовий захист авторства, зокрема на відшкодування збитків, публікації в пресі про допущене порушення.

**Плеона́зм** *(грец. pleonastos — надмірність, надлишок)* — стилістична фігура, де повторюються однорідні слова та звороти, подеколи немовби зайві за змістом, але необхідні за вимогами художньої композиції. П. як один з проявів ретардації широко вживається у фольклорі, приміром у «Думі про козака Голоту»: «*Поле килиїмське <u>хвалить-вихваляє</u>*». У поезії П. зумовлюється ритмо-інтонаційними, градаційними, смисловими та ін. чинниками:

Я — жайвір по натурі. Не для мене
Перо совине, хитромудро вчене.
Ще цілий вік писать мені готове
Перо ясне, ранкове, жайворове *(І. Драч).*

**«Плея́да»** *(франц. «Pleiade»)* — французька поетична школа доби Відродження, названа на честь групи семи александрійських поетів, утворилася 1549. До її складу входили П. де Ронсар, Ж. Дю Белле, Ж.-А. де Баїдо, Е. Жодель, Р. Белло, Ж. Дора та П. де Тіар. «П.» здійснила сміливу реформу літератури, освоїла нові для французької лірики жанри та форми (ода, сонет, елегія, еклога, комедія, трагедія та ін.). В її пізньому періоді проступають риси класицизму та бароко, тяжіння до «аристократизму духу». У 90-ті XIX ст. група молодих письменників у Києві (Леся Українка, М. Обачний, В. Самійленко, М. Славінський, Людмила Старицька-Черняхівська та ін.) створила літературну організацію під назвою «Плеяда», підкреслюючи свою спадкоємність із традицією високого мистецтва, віднаходячи елітарні шляхи розвитку української літератури.

**«Плу́г»** — літературний альманах однойменної Спілки селянських письменників. «П.» виходив 1924 у Харкові за редакцією С. Пилипенка. З'явилося три збірники: 1924, 1926, 1927. Друкувалися художні твори: «Сини» В. Стефаника, «Іменем українського народу» О. Копиленка, «Мишачі нори» П. Панча, «Пасинки степу» М. Дукина, «Плуг» Остапа Вишні (усмішки), «Земля» І. Сенченка, «Верболози» О. Демчука та ін. З поетичними творами виступали О. Донченко, І. Шевченко, Г. Плискунівський, А. Панів, С. Бен, О. Ведміцький, М. Кожушний, Наталя Забіла, А. Шмигельський, В. Мисик, В. Алешко. У кожному з трьох випусків «П.» вміщувалися критичні та бібліографічні студії. Хоч у збірниках були й реальні малюнки життя українського села, художня якість творів знецінювалася від змалювання ілюзорних «успіхів» колективізації, «процвітання» артілей та комун і замовчування справжнього стану — фактичного знищення українського хлібороба.

**«Плу́г»** — Спілка селянських письменників. Заснована 1922 у Харкові. Мала свої філії у Києві, Полтаві, Вінниці, Кам'янці-Подільському, Сумах, Лубнах, Прилуках та ін. Ініціаторами створення «П.» були С. Пилипенко, А. Панів, І. Сенченко, Г. Коляда, І. Шевченко. До складу «П.» входили Д. Бедзик, С. Божко, А. Головко, О. Ведміцький, В. Гжицький, Наталя Забіла, І. Кириленко, В. Минко, П. Панч, П. Усенко та ін. У своїй «ідеологічній та художній платформі» «П.» декларував бажання творити нову культуру, зображати життя нового села у дусі «настанов» компартії. Однією з провідних ідей спілки протягом 20-х була ідея «змички міста з селом». Спілка не ставила перепон щодо користування кон-

кретними художніми засобами, хоч під впливом офіційної критики віддавала перевагу реалізму, часто спримітизованому. Спершу в її рядах було 63 письменники, згодом — кілька сот. У період літературної дискусії 1925—28 «П.» критикували за «масовизм» та «просвітянство», зниження художніх критеріїв, що спричинило «чистку» його рядів. Відчутними були зусилля спілки щодо виховання молодих літературних кадрів, які у міру зростання переходили до літературних об'єднань «Гарт», ВУСПП, «Молодняк», ВАПЛІТЕ, «Нова генерація». «П.» мав свої видавництва, періодичні та неперіодичні видання. Ідеологом «П.» виступав С. Пилипенко. На початку 30-х, у час сумнозвісного «заклику ударників у літературу», було створене дочірнє об'єднання «П.» — «Трактор». На початку 1931 «П.» був перейменований на Спілку пролетарсько-колгоспних письменників. Після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932) «П.» припинив своє існування.

**«Плýг»** — селянський двотижневик Головполітосвіти УРСР, єдиний номер якого вийшов у Харкові 15 квітня 1922 за редакцією С. Пилипенка. Був «покликаний зміцнювати союз робітників і селян». У літературному відділі вміщено вірші В. Сосюри, А. Паніва, І. Драгунчі (І. Шевченка), І. Сенченка, байки С. Сліпого (С. Пилипенка), прозові твори М. Майського, О. Копиленка, критичні нотатки В. Коряка. Помітне місце в «П.» посів науково-популярний розділ, в якому містилися статті на виробничу тематику, висвітлювалися питання освіти, діяльність автокефальної церкви. Після виходу першого числа, журнал, очевидно, за браком коштів, припинив існування, а 1925 вийшов під новою назвою «Плужанин».

**«Плужáнин»** — літературно-художній, критичний місячник. Виходив за редакцією С. Пилипенка, І. Сенченка, А. Головка, А. Паніва. Представлено широке коло авторів, переважно «плужан», чия творчість пов'язана з життям села, — А. Головка, І. Сенченка, С. Божка, О. Копиленка, А. Лісового та ін. У часи літературної дискусії 1925—28 «П.» в особі С. Пилипенка виступав як один із основних опонентів М. Хвильового, захищаючи «партійні позиції» в галузі літератури і мистецтва. У практиці часопису помічалося серйозне зниження художніх критеріїв, які М. Хвильовий кваліфікував як «просвітянство», картав «плужан» за «масовизм» тощо. Журнал припинив своє існування після ліквідації спілки «Плуг» 1932. У 1933 вийшов єдиний номер журналу «Колгоспник України», що, очевидно, мав продовжувати традиції свого попередника.

**Повíстка** — невеликий епічний твір (повість, оповідання, оповідь, розповідь, переказ). Термін поширився у другій половині XIX ст. Ним називали окремі свої оповідання

Ю. Федькович, М. Коцюбинський, А. Кримський, І. Франко та ін. А оповідання «Серце не навчити» Ю. Федькович називає повісточкою, запровадивши зменшену форму терміна.

**Пóвість** — епічний прозовий твір (рідше віршований), який характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття посідає проміжне місце між романом та оповіданням. Крім обсягу, П. різниться від оповідання розгорнутішим сюжетом, більшою кількістю другорядних персонажів, повнішою та глибшою їх характеристикою, наявністю описів. Розмежування П. та роману менш виразне. Схожі вони за предметом зображення (життєві будні чи вагомі історичні події), засобами зображення, розкриттям характерів. Однак П. охоплює менше коло проблем, коротший період життя героя. Якщо в романі акцент робиться на розгортанні сюжету й розширенні кола проблем, то в П. сюжет більш статичний: акцентується на глибшому аналізі одного чи кількох конфліктів, на описах. Як і в романі та оповіданні, вагому роль у П. відіграє голос автора або розповідача. У самостійний вид епосу П. відмежувалася лише на початку XIX ст. У києворуській літературі П. називали будь-яку об'єктивізовану розповідь про життєві та історичні події, вона була близькою до літопису («Повість минулих літ»), апокрифів («Повість про Варлаама і Йоасафа»). Початки української П. — у перекладах «Олександрії» і повістей про Трою, які через болгарський варіант грецької хроніки Малали перейшли до києворуських «Хронографів». У XV ст. з'являється велика кількість перекладених латинських духовних і світських П., які через Білорусь, найчастіше в польському або чеському варіанті, потрапляють в Україну («Мука Христова», нова редакція «Олександрії», «Про Трістана»). Появі П. в українській літературі сприяло засвоєння нею у період бароко насамперед західноєвропейських духовних, рідше — авантюрних і демонологічних П. Перша українська П., писана українською мовою, — «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка (1833).

**Повстáнська поéзія та пісéнність** — різножанрові твори на тему збройної боротьби Української повстанської армії з німецько-фашистськими та радянськими військами. Партизанська лірика продовжила літературні традиції доби визвольних змагань 1917—20 та міжвоєнного періоду. У роки національно-визвольної боротьби (1940—50) твори поетів-упівців часто публікувалися в партизанських часописах: «На чатах», «Ідея і чин», «Чорний ліс», «Інформативні вісті», «Лісовик». П. п. т. п. притаманні передусім інвективи, медитації, балади, рідше — поеми. Імена багатьох авторів невідомі. Серед поетів, творче псевдо яких вдалося розкрити, — прикарпатець Марко Боєслав (1911—52), справжнє ім'я —

М. Дяченко, який редагував партизанський часопис «Чорний ліс». Протягом 1946—49 в Україні підпільно вийшли його збірки: «Непокірні слова», «В хоробру путь», «Вітчизна кличе», «Протест», «Із днів боротьби», «Хай слава луна». Загинув у бою на Станіславщині (нині Івано-Франківська обл.). Автором багатьох повстанських поезій, частина яких увійшла у підпільну збірку «До зорі» (1950), є уродженка Львова, зв'язкова УПА Галина Савицька-Голояд (псевдонім — Марта Гай). Поезії П. Гетьманця (1921—46), автора збірки «Мої повстанські марші», у тогочасних нелегальних виданнях підписані різними псевдонімами (Волош, Полтавець, Волош-Василенко). Серед поетів-упівців — волинянин П. Євтушенко, уродженець Наддніпрянщини, автор циклу віршів «Прощання», Н. Орелець (загинув 1947 у Закерзонні), сотенний лемківської сотні УПА С. Хрін (поліг у бою 1949) та ін. Помітну частину повстанського поетичного доробку становлять пісні. У друкарнях УПА було видано кілька повстанських пісенних збірок: «Гримй, могутня пісне» (1946), «Збірник повстанських пісень» (1949), «Збірник революційних пісень» (1947), «Саник. Революційні пісні» (1947). У підпільних збірниках — розмаїті з огляду на їх походження вірші та пісні. Чимало партизанських авторських пісень фольклоризувалися: пристосувалися до вимог фольклорної поетики, варіативно розгалузилися, поширилися в масах. З пісенних жанрів у повстанській творчості найпродуктивніші баладні, ліричні (елегійні, про кохання), маршові та сатиричні.

**Повтóр**, або **Повтóрення**, — найпростіша стилістична фігура, яка вживається у фольклорній творчості, передусім у народній пісні та поезії, зумовлена емоційними та смисловими чинниками:

[...] Що тепер всім воля, —
врізали вам поля,
в головах тополя,
а голів нема *(П. Тичина)*.

**Поéзія** *(грец. poiesis — творчість)* — художньо-образна словесна творчість. Термін вживається у багатьох значеннях. Передусім він називає мистецтво слова (включаючи й фольклор), виповнене енергією «аристократизму духу», або, як пише Ліна Костенко:

Поезія — це завжди неповторність,
Якийсь безсмертний дотик до душі.

У вужчому розумінні П. — ритмічно організоване мовлення, постале на основі конкретно-історичної версифікаційної системи, відмінне від прози. Подеколи цим поняттям позначають віршовані твори певного автора, нації чи епохи. Вживається воно і в переносному значенні як чарівність, привабливість, ін-

коли навіть як синонім художньої літератури. Смислове навантаження терміна «П.» конкретніше, видове порівняно з родовим терміном «лірика». Вони дуже близькі один до одного, але не тотожні. В історії письменства траплялося, коли літературні роди — епос, драма, а не тільки лірика — містили в собі як віршовані, так і прозові твори. Так, епос на ранніх етапах розвитку літератури найчастіше був віршованим (античні епопеї, середньовічні пісні про героїчні подвиги, києворуські билини, українські думи та ін.), так само драматичні твори В. Шекспіра, Лесі Українки, І. Кочерги та ін. мали іноді віршовану форму. Поезія проявляє свою мистецьку автономію, витворюючи «другу реальність», пов'язану з довколишнім світом багатьма асоціативними каналами. Тому спроби одностороннього узалежнення її від зовнішньої дійсності, перетворення її на засіб маніпулювання позаестетичних систем (політики, ідеології, релігії тощо) призводять до дискредитації сутності цього мистецтва. Оперта на ірраціональні принципи світобачення, П. відмінна тим самим від логічних структур. Цим вона різниться від прози з її виразним логічним компонентом, котрий посилює частку раціональних ознак у романі чи повісті.

**По́ема** *(грец. poiēma — твір)* — ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображені значні події і яскраві характери. Назва «П.» загальна, у літературознавстві частіше мовиться про конкретний жанровий різновид П.: ліро-епічну, ліричну, епічну, сатиричну, героїчну, дидактичну, бурлескну, драматичну і т. п. Виникла П. на основі давніх і середньовічних героїчних пісень, сказань, епопей, що уславлювали визначні історичні події. Первісна П. мала епічний характер і нерідко була тісно пов'язана з міфологічною творчістю. Такими є «Іліада» Гомера, «Енеїда» Вергілія, «Пісня про Роланда», «Слово про Ігорів похід». В античну добу й середні віки П. називали анонімну чи авторську епопею. Власне з епопеї виникла сучасна П. — і передусім П. епічна. Іноді П. називають великий прозовий роман, який, крім глибокого змісту й широкого охоплення життєвих подій, відзначається пафосом і ліризмом («Мертві душі» М. Гоголя, «Поема про море» О. Довженка). Близькими до них є П., писані прозою, які виникли в добу романтизму (А. Бертран) і досягли свого розквіту в добу символізму (Ш. Бодлер, А. Рембо). Як жанр, що розвивається на межі епосу, лірики й драми, синтезуючи в собі їх характерні засоби та прийоми, П. залишається найпродуктивнішою і нині.

**Поетиза́ція** — здатність уявляти, зображати дійсність прикрашеною. П. — органічна риса української ментальності, спостережена багатьма науковцями (М. Костомаров, Б. Цимбалістий та ін.), що полягає в ліричному світосприйнятті, у на-

маганні розбудовувати своє життя за законами краси, вираженому в оформленні осель та строїв, у ставленні до природи, у мелодійній та шляхетній за змістом пісні тощо. Ця риса в українській поезії зазнала професіоналізації, поглибила свої істотні ознаки на теренах національної версифікації, облагороднюючи світ і людину в світі. П. притаманна й ін. народам, в багатьох із них врівноважена раціональними світонастановами.

**Поети́зм** — слово або зворот особливого естетичного змісту, що витворює специфічне враження, породжує стан духовного піднесення. Це можуть бути назви різних міфічних істот (німфа, пан, див, мавка тощо), явищ природи (весна, гроза, «бабине літо» і т. п.), абстрактних понять, виповнених глибоким душевним переживанням (любов, ненависть, мрія і т. п.), настроїв, пов'язаних із романтичними поривами до незвичайного чи трансцендентним заглибленням у проблеми першосутності, як-от у символізмі, тощо. П. зумовлює неординарну атмосферу світосприйняття, впливає на стиль поетичного мислення, але за умови дотримання автором чуття естетичної міри. П. втрачає свої функціональні можливості і тоді, коли перетворюється на версифікаційний штамп, трафаретний прийом, своєрідну, позбавлену смислового навантаження оздобу, як нині сприймаються деякі традиційні образи національної лірики (солов'ї, барвінок, калина, тополя, лелека, криниця тощо), хоча вони не втратили свого зображально-виражального значення і потребують нового, свіжого погляду на себе, що доводить, приміром, своєю неординарною поезією В. Голобородько.

**Пое́тика** *(грец. poiētikē — майстерність творення)* — термін літературознавства, який постійно зазнавав внутрішньої змістової переакцентації у зв'язку із еволюцією художньої літератури. В античну добу П. називалось учення про художню літературу взагалі («Про поетичне мистецтво» Арістотеля, «Послання до Пізонів» Горація та ін.). Згодом проблеми сутності мистецтва перейшли до філософії та естетики, лишивши для П. нормативні питання, які стосувалися передусім описання художньої форми. П. була об'єктом пильного інтересу в середні віки, в добу Відродження та класицизму («Поетика» Скалігера, «Мистецтво поетичне» Н. Буало, «Підзорна труба Арістотеля» Е. Тезауро та ін.), перетворюючись на самостійну науку з чітко окресленими межами та завданнями. У XIX ст. П. збагачується філософськими категоріями (Г.-В.-Ф. Гегель), поглядами романтиків (Ф. та А. Шлегелі), мовознавців (О. Потебня, О. Веселовський), у XX ст. — структуралістів і т. п. Подеколи П. називають, на відміну від теорії літератури, ту частину літературознавства, яка вивчає її конкретні сегменти (композиція, поетичне мовлення, версифікація і т. п.), наявні спроби замінити її одним із напрямів теорії літератури — стилістикою, присвяченою висвітленню поетичного

мовлення. Інколи поняття «П.» використовується для обслуговування певних локальних потреб розкриття жанру (роман у віршах, притча та ін.), цілісної системи творчих засобів письменника, стильових тенденцій або літературних напрямів, зокрема історичних закономірностей їхнього розвитку.

**Поети́чна вільність**, або **Поети́чна ліце́нзія** *(лат. licentia poetica)*, — свідоме, частіше мимовільне порушення мовного ладу у віршах задля дотримання віршового розміру. Здебільшого це стосується наголосу:

Престоли давніх божищ впали
І стратили весь чар прикрас,
Цінні ікони люди вкрали,
В лампадах весь огонь погас *(П. Карманський)*.

Тут означення «цінні» має наголос на другому складі, тоді як за мовною нормою він повинен падати на перший склад, але ямбічний розмір спонукав поета до акцентної деформації. П. в. можна назвати й іктом (лат. *ictus* — наголос), тобто ритмічним наголосом, який не збігається з граматичним.

**Поети́чне мо́влення** — мовлення художньої літератури, позначене підвищеною емоційністю та образністю, насичене тропами, стилістичними фігурами, перейняте шляхетною фонікою. Найбільш притаманне П. м. ліриці з її яскравими естетико-виражальними можливостями, витонченою мелодійністю. П. м. живиться невичерпними джерелами національної мови, її активним та пасивним словником, щоразу набуваючи неповторного колориту у доробку автора, стаючи визначальною рисою його стилю. П. м. характеризує своєрідність певного літературного напряму. Так, бароко виповнюється яскравими тропами та стилістичними фігурами, романтизм — експресивно-виражальними елементами, реалізм схильний до мінімального використання засобів П. м., тяжіє до автологічного письма.

**«Поздравле́ние руси́нов...»** — літературно-художній альманах, який видавав О. Духнович від імені «Литературного заведения Пряшовского» в 1850—52 (три випуски вийшли відповідно в Перемишлі, Відні, Будапешті). Задуманий як традиційний новорічний альманах, перший випуск мав календарну і літературно-публіцистичну частину. Наступні два складалися виключно з художньо-публіцистичного матеріалу. Навколо альманаху об'єдналися відомі крайові культурні діячі та початківці — члени «Литературного заведения». О. Духнович тут опублікував вірш «Вручание» («Я русин бил, єсьм і буду...»), що став своєрідним гімном закарпатських русинів, а також вірші «Орел», «Мысль о Бози», «Сирота в заточенні», «Убегша свобода», «Незабудка», «Вечность», «Образ жизни» та ін., оповідання «Женская свирепость», нарис «Память Щавника», переказ давньої любовної легенди «Милен и

Любица». А. Павловичу *належали* поезії «Воспоминование», «Радость о свободе», «Глас к Родине», «Молитва русина» та ін. Серед авторів альманаху — Г. Шолтис, І. Вислоцький, Н. Нодь, Марія Невецька, Марина Сладкевич, Анна Кричер-Добрянська, Тереза Подгаєцька, а також селянин І. Ріпа (його «Песнь на снесение Урбара», тобто панщини, спричинила заборону альманаху в Росії). Вміщено також оди «Бог» Г. Державіна, «Бессмертие души» та вірш В. Бенедиктова «Могила».

**Позити́вний персона́ж (геро́й)** — дійова особа твору, персонаж, який є носієм авторського кредо (образ Сомка у романі «Чорна рада» П. Куліша, Володька та Матвія Довбенків у романі «Волинь» У. Самчука). У фольклорі, давній українській літературі, літературі новій, включаючи епоху класицизму, поняття «позитивний герой» та «ідеальний герой» не розмежовувалися. П. п. наділявся всіма моральними чеснотами, що призводило до певного схематизму в зображенні. Ця традиція поступово ламалася, особливо в епоху т. зв. «сталінського ампіру» (теорія безконфліктності). Герой як «образ людини в літературі» виконує у творі повноцінну естетичну та пізнавальну функції тільки за умови саморозкриття в динаміці, розвитку, пошуку, через систему «спроб та помилок». Якщо розглядати проблему під таким кутом зору, то ідеальні позитивні герої у літературі — проблематичні. Поділ героїв на «позитивних» і «негативних» цілком умовний. Важливі фундаментальні засади, з яких розглядається твір загалом та герой зокрема (роман «Сад Гетсиманський» І. Багряного та його головний герой з позицій загальнолюдських є позитивним; з погляду теорії соціалістичного реалізму — негативним).

**Поліметрі́я** *(грец. polymetros — численний)* — застосування кількох віршових розмірів в одному і тому ж поетичному творі (переважно в поемах, романах, віршах тощо). У поемі «Похорон» І. Франка спостерігається і п'ятистопний ямб, і двостопний дактиль, і чотиристопний дактиль, і навіть восьмистопний хорей. У ХХ ст. в українській поезії досить часто поліметричний вірш використовується у творах невеликого обсягу, переважно астрофічних («Плуг» П. Тичини, «Ex oriente lux»* М. Хвильового та ін.).

**Полісемі́я** *(грец. polysemos — багатозначний)* — багатозначність, наявність у мовній одиниці (слові, фраземі, граматичній формі, синтаксичній конструкції) кількох значень. Наприклад, слово «драматургія» означає: 1) драматичне мистецтво; 2) сукупність драматичних творів письменника, літературного напряму, народу, епохи; 3) теорія побудови драматичного твору. Розвиток П. відбувається здебільшого на основі подібності або суміжності предметів чи явищ, які називаються певним словом. З огляду на це розрізняють метафоричне та метонімічне перенесення. При П. значення

*«Світло із Сходу».

лексеми витворюють семантичну єдність, у межах якої розрізняються первинні (основні, прямі) та вторинні (похідні, переносні) значення. У семантичній структурі слова різні значення можуть містити спільний змістовий компонент. Часто їх зв'язок ґрунтується на певних асоціативних смислових ознаках, що у художніх текстах буває досить прозорим, як, наприклад, при вживанні лексеми «дощ» у творах М. Коцюбинського: *«Ідуть дощі»* (пряме значення) та *«І враз затремтіло молоде листя, зашамотіло, струсило з себе дощ самоцвітів»* (переносне значення). У поетичній мові особливо яскраво простежуються складні і опосередковані асоціації, що є основою словесних образів. Подібні асоціативні зв'язки нерідко сприймаються лише в поетичному контексті (подекуди досить широкому), засвідчені, наприклад, естетичним перетворенням семантики слова «пахнути» у поезії «Лебединий етюд» І. Драча: *«Хай навіюються сни теплі, сни лебедині, / І сполоха їх місяць тугим ясеновим веслом»*, *«Змиє коси в пахучім любистку зоря»; «Пахнуть роси і руки. / Пахнуть думи твої дитинні. / В серці плавають лебеді. / Сонно пахне весло»*. Багатозначне слово у звичайному мовленні (тексті) вживається в одному з кількох значень. У художніх текстах, навпаки, виявляє себе змістова багатоплановість (множинність) образного слова, тобто одночасне поєднання кількох значень у його семантичній структурі, їх дифузність (злиття), наприклад: *«Догоряють поліна в печі. / Попеліє червоная грань... / У задумі сиджу я вночі / І думок сную чорную ткань»* (І. Франко). Тут прикметник «чорний» вказує не лише на колір, а й виражає значення «важкий, гнітючий».

**Полісиндетóн** *(грец. polysyndeton)* — див.: **Багатосполучниковість.**

**Поліфонія** *(грец. polyphōnia — багатоголосся)* — багатозвуччя, засноване на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній, один із найважливіших виражальних засобів у музиці та поезії. П. викликала великий інтерес у романтиків, символістів та ін., зорієнтованих на потенціювання мелодійних можливостей фоніки у ліриці. Особливо якості П. виявилися у доробку раннього П. Тичини, надзвичайно чутливого до музики, котрий сам намагався проаналізувати своєрідність притаманного йому рідкісного поліфонічного чуття, як, наприклад, природні джерела «вертикальних ходів», наявних у його вірші «Закучерявилися хмари»:

Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить...
*О милий друже, — знов недуже —*
*О любий брате, — розіп'яте —*
Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить.
Закучерявилися хмари...

Анафоричні рядки (другий і третій), на погляд поета, засвідчували думку в горизонтальному напрямку як запитання, що викликали відповідь у вертикальному, асоціювалися з музичним одночасним прийомом: «ля-сі (вгору) — ре-фа-сі (униз)...». Особливу роль у витворенні поліфонічної композиції виконує також витончене інструментування вірша, внутрішнє римування та стилістичний прийом кільця.

**Популíзм** *(франц. populiste, від лат. populus — народ)* — французька літературна школа 20—30-х XX ст., обстоювала потребу реалістичного зображення знедолених, але без політичної тенденційності (А. Терів, Л. Лемоньє, М. Мардель та ін.). Цей термін вживається і в значенні опрощення мистецтва до рівня нерозвинених естетичних смаків простолюду, що було властиво народникам, а також у розумінні егалітаризації мистецтва, практикованої більшовиками («масовизм»).

**Порівня́льно-істори́чний ме́тод** — див.: **Компаративістика**.

**Порівня́ння** — троп, який полягає у поясненні одного предмета через інший, подібний до нього, за допомогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників: як, мов, немов, наче, буцім, ніби та ін. (*«Блукай та їж недолі хліб і вмри, / Як гордий флоренцієць, у вигнанні»*, Юрій Клен) або предиката — подібний, схожий, нагадує, здається та ін. (*«На людське серце свічка є подібна»*, Б.-І. Антонич). Своєю рухливою синтаксичною структурою, розширенням часового та просторового аспектів (минуле та майбутнє) П. різниться від метафори, де неприпустимі обставини часу та місця, — лаконічної образної формули, що посідає місце предиката у реченні. Подеколи у П. опускаються сполучники, наближаючи його до метафори: *«Книга — морська глибина»* (І. Франко). Трапляються випадки вживання П. у художніх текстах у вигляді придієслівного орудного відмінка: *«Кришталь, кришталь... і золоті ворота/ Горять на сонці дорогим вогнем»* (О. Зуєвський). Цей троп має давню традицію, він широко застосовується в усній народній творчості (*«парубок, мов явір»*, *«дівчина, як зоря»* та ін.).

**Портре́т** *(франц. portrait — зображення обличчя людини на фотографії або на полотні)* **у літерату́рі** — засіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажів. Маючи за основний предмет художнього зображення взаємодію людини з довкіллям, письменники описують зміни зовнішнього вигляду персонажів у конкретних ситуаціях, у взаєминах між ними. Пильна увага до П. персонажів ґрунтується на загальній закономірності, згідно з якою внутрішні психічні стани людей відображаються в міміці (виражальні рухи м'язів обличчя), пантоміміці (виражальні рухи всього тіла), в динаміці мовлення (інтонація, темпоритм, тембр), диханні і

т. п., що допомагає в процесі спілкування глибше розуміти внутрішній світ один одного. Окрім того, одяг людини часто свідчить про її естетичні смаки, риси вдачі, майновий стан, рід занять. Тому письменники фіксують як зовнішній вигляд персонажів, так і їх внутрішній стан, намагаються витлумачувати відповідність чи розбіжність між їхніми т. зв. зовнішнім і внутрішнім портретами. Тому П. є засобом психологічного аналізу. П. персонажів бувають докладними, розгорнутими або фрагментарними, неповними; можуть подаватися відразу в експозиції чи при першому введенні персонажа в сюжет або поступово, з розгортанням сюжету за допомогою виразних деталей (див.: **Художня деталь**). Все це залежить від традицій, особливостей літературного напряму, норм відповідного жанру, індивідуального стилю митця. Якщо давній літописець в епоху монументального стилю наділяв києворуських князів найкращими прикметами, малюючи їх іконними красенями, не задумуючись над тим, якими вони були насправді, то письменник-полеміст змальовував немилих йому персон вельми непривабливими істотами. Так само контрастно зображували своїх персонажів класицисти. Героїзували людей романтики. Заглиблювалися у внутрішній світ переживань своїх постатей сентименталісти. Докладні описові П. подавали реалісти. Майстерність психологічного П., який поставав з яскравих деталей, прийшла з творчістю М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, В. Стефаника. Однак завжди П. був яскравим відображенням погляду того, чиїми очима він творився, залежно від того, що знав оповідач (розповідач) про портретованого, як ставився до нього, в якій ситуації його сприймав. Художня цілісність задуму письменника немовби пронизувала і зусібіч висвітлювала П. персонажа. Наприклад, у ранній повісті «Дві московки» І. Нечуя-Левицького в експозиції твору подаються П. матері солдата та сина, що повернувся з москалів. Їхні П. невіддільні один від одного, від ситуації тривалого очікування і несподіваної зустрічі, від авторського епічного «всезнайства». Ось мати: *«Хомиха сиділа на порозі, поглядала на битий шлях та пильнувала над роботою. Вона шила синові сорочку. Знать, не дуже добачали старі очі, бо Хомиха нагнулась над самісіньке полотно. Її руки тряслись; старенький очіпок зсунувся на тім'я; з-під очіпка одвисло пасмо сивої коси, а стара все пильнувала над коміром, вилічувала нитки та вишивала заполоччю. Як же не пильнувати матері, коли вона шила сорочку задля сина свого Василя, котрого виглядала що божого дня, котрого вона не бачила вже п'ять років...»*. А ось Василь: *«А тим часом в одному вікні, потім в другому заманячив червоний комір. Сінешні двері рипнули, одчинилась хата, і перед Хомихою, як з-під*

*землі виріс її син Василь. Вечірнє сонце блиснуло на його в вікно. Високий та тонкий стояв перед нею син: чорні кучері, лице, одежа — все припало пилом»*. Це — своєрідні портрети-силуети. Глибше мотивовані портрети-характеристики, основою яких є все ж таки візуальні враження, маємо в аналітико-реалістичній та ліриχо-романтичній прозі. Приміром, О. Гончар у «Соборі» представляє читачам юнака: *«Спить студент, довгов'язий смаглявець з чорними бровами, усмішка блукає на вишнево-пришерхлих губах. Сниться, може, йому котрась із тих, що на спартакіадах із стрічками та обручами вигинаються, — він і сам готується до спартакіади. Чи, може, уві сні бачить місто своє без сажі, без хмаровища рудих заводських димів...»*. Письменник через портретні деталі, через їх динаміку передає сутність людини, її внутрішній світ, а читач, сприймаючи їх, засвоює письменникову візію людини і концепцію особистості — так відбувається естетично-духовна комунікація. П. поряд з інтер'єрами, пейзажами, монологами, діалогами й авторською розповіддю становить художній світ твору.

**Посвя́та**, або **Присвя́та**, — заувага, зроблена автором певного художнього твору, що вказує на особу чи подію, якій присвячено цей твір. Так, збірка «Замість сонетів і октав» П. Тичини присвячена Г. Сковороді, вірш «Вітер з України» — М. Хвильовому тощо. Подеколи П. міститься у вступних рядках до твору або ж править за такий твір, як-от початок циклу «Дніпрові серенади» Г. Чупринки:

Тобі, тобі, хоч ти й забула
Святої ніченьки узор,
Хоч пролетіла, промайнула,
Як невловимий метеор [...].

**Посла́ння** — різновид епістоли, віршований твір, написаний як звернення до певної особи чи багатьох осіб. Цей жанр, започаткований в античну добу (приміром, «Послання до Пізонів» Горація, де мовиться про принципи художньої творчості), поширився у всіх європейських літературах, а відтак і в українській («І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє» Т. Шевченка або «Товаришам із тюрми» І. Франка, «Рибальське посланіє» М. Рильського і т. п.). Приклад П. — жартівливий вірш «Слісаренкові з приводу недуги» П. Савченка:

Слісаренко, мовлять, захорав...
Слісаренку, це чи не дурниці.
Ти ще псалми Божої не доспівав,
Порожньо в твоїй іще шажниці.

Слісаренко, мовлять, захорав...
Слісаренку, не кажи: не можу.
Я ще в мисочку твою шага не клав,
Я ще хочу слухать псалму Божу [...].

**«Послáння óріїв хозáрам»**, або **«Рукóпис Вóйнича»**, — найдавніша праукраїнська літературно-публіцистична пам'ятка, зразок давнього українського письма. У цьому творі, не переінакшеному пізнішими переписувачами на церковнослов'янську мову, у поетичній формі обстоювались основи язичницької віри наших предків. Він зберігався у фраскатській школі єзуїтів «Мондраган», успадкований нею з правлячого дому Парми. При манускрипті був лист від 19 серпня 1666 ректора Празького університету Й. Марчі до А. Кірхера з проханням декодувати «П. о. х.». На жаль, цього не вдалося зробити ні в XVII, ні в першій половині XX ст., коли букініст В. Войнич придбав цей манускрипт у ченців. Наступний власник пам'ятки Г. Краус подарував її бібліотеці рідкісних книг та рукописів. Лише американський мовознавець Дж. Стойко, звернувши увагу на українізми тексту, не тільки спромігся прочитати його, а й кваліфікував як духовний документ української язичницької культури, що має коріння у добі Трипілля (VII—VI ст. до н. е.). П., в контексті якого дочка Ліли прагне відновити віру в Око Боже, підтверджує гіпотезу про існування прямих предків українства («Око Орі було одне»), «оріїв», «оріян», «аріїв» — тих, що походили від божества Ора. На погляд вченого, «хозари» — не історичний етнонім, а назва соціальної верстви, що існувала в період трипільської культури. Його гіпотетичні міркування друкувалися на сторінках газети «Русь Київська» (1994) під назвою «Листи до Ока Божого». «П. о. х.» розтиражоване виданням «Індоєвропа» (березень 1994 — березень 1995), назване редколегією (зокрема, В. Довгичем) «Рукописом Войнича-Стойка».

**Постмодернізм** *(лат. post — після і франц. modernise — сучасна стильова течія, напрям)* — цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціальних та національних особливостей комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від некласичної та класичної традиції, що склався в західній культурній постметафізичній самосвідомості за останні десятиліття XX ст. Елементи П. вже простежувалися у романах «Улісс» Дж. Джойса, «Палац», «Процес» Ф. Кафки, «Герострати» Емми Андієвської, у трагіфарсі «Народний Малахій» М. Куліша, у драмі абсурду. Дослідники (Г. Левін, І. Гоу, Ф. Кермод та ін.) оперували цим поняттям при аналізі написаних по Другій світовій війні творів С. Беккета, Х. Л. Борхеса, Д. Барта, Д. Бартелма, Т. Пінчона. Термін застосовувався наприкінці 60-х спершу для атрибуції стильових змін в архітектурі, хоч ним користувався вже у 1945 Дж. Гаднат (стаття

«Постмодерний будинок»), виступаючи проти безликої стандартизації, згодом поширювався на інші пласти посткласичного, постнекласичного, специфічного за менталітетом суспільства, що долало кризу логоцентризму як хибної свідомості. Стало самоочевидним, що об'єктивна істина — фантомна, що довкілля перетворене на театр абсурду, апокаліптичний карнавал, безвідносний до справжнього буття, що художній чин зводиться до компіляції, ремінісценції, колажування, тому виникла потреба в постулюванні ігрового принципу, що вказував би на протиприродність цивілізації. П. перетворився на об'єктивну даність, що складалася із низки часто суперечливих рухів, на визначальний напрям філософії, мистецтва, літературної критики у 80-ті XX ст. завдяки працям Ж.-Ф. Ліотара («Постмодерністський стан: доповідь про знання», 1979; «Пояснення постмодернізму», 1988). У них ішлося про посутні явища післясучасності, яка замінила сучасність, віднаходжувану то в новоєвропейському раціоналізмі, то в наївному прогресизмі Просвітництва, то в ілюзійно-міметичній літературі XIX ст., то в авангардистських епатажах і — головне — в модерністській практиці XX ст., що підлягала докорінному перегляду. Поширювалася ерозія віри в авторитет влади, у поважні метанарації, «великі історії» та ін. роз'яснювальні системи. П. розбудовується на підвалинах постструктуралізму та деконструктивізму, витворюючи постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністський комплекс як нове, специфічне бачення світу, виявляючи на рівні художнього тексту нові емоційно забарвлені, часто еклектичні світоглядні настанови, що охоплюють розмаїті текстологічні, номадологічні, шизоаналітичні, наратологічні, генеалогічні, симуляційні, комунікативні аспекти, не прагнучи мати їх за універсальні. До понятійного апарату П. належать такі терміни: «світ як хаос», «світ як текст», «текст як текст», «свідомість як текст», «криза авторитетів», «інтертекстуальність», «авторська маска», «подвійний код», «пастиш», «симулякр», «дискретність», «нонселекція», «нарація» тощо. На початках своєї еволюції П. не існував як цілісне явище, зумовлювався завдяки епістемологічному розриву з попередніми світоглядними та естетичними концепціями, втратою чуття суб'єктивності, притаманної постісторії, визнанням нестабільного, перервного, невизначеного, міграційного, гіперреального існування, супроводжуваного трансагресивними домаганнями «присмерку історії». При цьому підкреслювалося, що новітня всеохопна концепція стосувалася не так питань світогляду, як світовідчуття, бо першорядне значення відводилося не раціональній, логічно формульованій рефлексії, а емоційному, глибоко пережитому ставленню індивіда до життя, зумовлюючи постмодерністську чуттєвість як настанову на сприйняття реалій хаотично фрагментаризо-

ваними та семіотизованими. Отже, теоретичні засновки П. мимоволі впадали у суперечність із його браком певності щодо цілісності культури, мистецтва, письменства, філософії. В аспекті буття, зокрема художнього, П. вказує на момент апорії, на обставину протидії предметів людському впливу, «помсту» на спроби їх переінакшення, на підставі чого виникає враження вичерпності онтології, в межах якої дійсність зазнає препарування, переведення з «нерозумного» стану у «розумний». Тут унеможливлювався пафос, спростовувалися домагання на об'єктивну оцінку, на знання в останній інстанції, натомість розкривалася перспектива широкого нонфінального вибору. Самоочевидна неможливість зафіксувати шорсткі самозамкнені системи призводила до того, що мислення перетікало поза бінарними опозиціями (ціле — частина, внутрішнє — зовнішнє, захід — схід, низ — верх, чорне — біле, чоловіче — жіноче, елітарне — егалітарне тощо), що підлягали усуненню, супроводжувалося епістемологічною невпевненістю, спричиненою критичним переглядом класичної літератури (романтизм, реалізм, модернізм і т. д.), філософії (позитивізм, психоаналіз, структуралізм тощо), внаслідок чого проголошувався розпад індивіда як центра системи уявлень та репрезентацій. Відтак розповсюдилася «скандальна» версія «смерті суб'єкта», «смерті автора», означилася тенденція зникнення авторської функції, зведена, за переконанням М. Фуко, до «анонімного бурмотіння». Безпосереднім джерелом гносеологічних зрушень у П. вважається деконструкція, схильна до перегляду класичної метафізики присутності з її абсолютною повнотою сенсу, позбавленою порожнеч та розривів наявністю, дискурсом репрезентації. Переосмислюючи досвід модернізму, що не поривав із традиційним розумінням мистецтва як духовної цілісності, П. послідовно усуває межі між артистизмом та профанацією, «аристократизмом духу» та кічем, сакральним та буденним, тиражує шоу та геппенінги, комплексується на маскульті, стимулює перехід від твору до конструкції, від художнього чину до діяльності з приводу художньої діяльності, що, до речі, при дотриманні відповідного чуття міри вже робили модерністи («Вірш про вірші», «Про строфу» Б.-І. Антонича). Докорінного перегляду зазнавав феномен поетичного мовлення, проголошуваний фундаментальною ознакою постмодерністської чуттєвості, способом художнього осягнення думки, яким користуються нині філософи. Водночас філософами виступають письменники, критики та теоретики літератури, твори яких насичені теоретичною рефлексією, автокоментарями. Нерідко письменники виявляють схильність до суто теоретичних міркувань, а достеменні науковці вдаються до художнього письма. Особливого поширення набувають симбіозні жанри, зокрема есе. Прихильники П. наголошують, що сучасний митець, на відміну

від митців минулих епох, має справу не з чистим матеріалом, а з адаптованим культурою, тому його твір, позбавлений первісної свіжості, видається осереддям інтертекстуальності, спалахами алюзій на інші твори, нанизуванням цитат, своєрідним центоном, колажем, свідомою компіляцією, стилізацією, самоіронією, пастишем. Цілком виправданими для нього є суміш канонічно розмежованих високого та низького стилів, розмаїтих жанрів, інтертекстуальні прийоми як на фабульно-композиційному, так і на мовному, образному, віршувальному рівнях. Визначальні пріоритети відводяться неприхованим стилізаціям, замаскованим алюціям чи відвертим центонам, використання яких зумовлене переоцінкою зужитих літературних образів. Такі тенденції викликані загальним відчуттям обвальної кризи здорового глузду, логоцентризму, розбудовуваного постренесансною добою, ідеологією просвітництва, «хибною свідомістю» позитивізму, що зазнавала критики з позицій «філософії життя». Її досвід перейняв П., висвітлюючи втрату авторитетних, приступних розуму категорій добра, істини, краси, поглиблюючи недовіру до наукового пізнання світу, апелюючи до епістемологічної невпевненості, ілюзорності прогресистських уявлень, надаючи переваги поетичному освоєнню довкілля — хаотичного, позбавленого причинно-наслідкових зв'язків, децентрованого, фрагментарного у дзеркалі свідомості, фіксованого у вигляді автоматичного письма. Подрібнення великих оповідей, замінюваних локальними історіями-оповідями, покликаними драматизувати сьогочасне розуміння кризи, а не узаконювати знання, сіяло підозру до метанарацій — своєрідних пояснювальних систем, що правили за знаряддя самовиправдання інтелектуальних моделей минувшини (Ж. Ліотар). Будь-яка стабільна система видається примарною. Панівною ознакою П. визнається еклектизм, зорієнтований на кіч, на подію задля події, де естетичні критерії профануються шоу-бізнесом, масовою інформацією, культивуванням споживацького ставлення до мистецтва. Письменнику, на переконання прихильників П., залишається хіба завужене поле уявної деконструкції мовних ігор, що вказують на фіктивну природу мовної свідомості, спонукають до активізації нерепрезентованого, незображуваного у зображенні, вивільняють автора з-під літературних канонів і правил, перетікають у річище позаестетичних переживань. Намагання письменників П. трактувати світ як хаос завдяки безладу літературного письма, зокрема використовуючи розчеплений синтаксис, всілякі алогічні форми, скептично іронічне ставлення до авторитетів, ненастанне оголення прийому тощо, перетворюється на визначальні характеристики художньої творчості, перейнятої пафосом (патосом) релятивізму. Визнаванний лише авторитет письма як єдина конкретно-історична данність вважається специфіч-

ною владою художньої дійсності, спроможною іманентними засобами сформувати самоцінний світ дискурсу, обґрунтовується інтертекстуально, а не у співвіднесенні з реаліями. Сучасне письменство, засвоївши досвід «нової критики», нового роману, драми абсурду, семіотики чи деконструктивізму тощо, занурюється у стихію плюралістичних, нелінійних структур, використовує будь-які традиції, не надаючи переваги жодній із них, вдається до найрозмаїтіших інтертекстуальностей, до найрадикальніших поєднань жанрів і стилів, що з погляду класичної традиції зробити було неможливо. Постмодерністські художньо-естетичні методики зазвичай алогічні, трансперсональні, малоеквівалентні, орієнтуються передусім не на дискурсивні моделі художньої інтерпретації, а швидше на десиметрію, парадоксальність зображення завдяки іронічно-амфіболійному чиннику. Аналітична свідомість П. особливої уваги надає проблемі варіативності оповідної техніки, спрямованої на формування фрагментарності наративу, на використання різних оповідних практик, завдяки яким відбулася посутня ревізія наївного читача, набуваючи достоту проблематичного вигляду передусім завдяки маніпуляційним зловживанням масовою інформацією, тиражуванням перевитрат маскультури, що, на погляд Т. Д'ана, потребує нагальної деміcтифікації. В українській літературі перші ознаки П. спостерігалися у творчості Емми Андієвської («Герострати», 1970), але в річищі цього напряму наше письменство опинилося з певним запізненням, у 90-ті XX ст., оприявнивши себе творами Є. Пашковського, В. Медведя, Іздрика, О. Ірванця, Д. Кубая, до певної міри — Ю. Андруховича, доробком представниць феміністичної критики — Оксани Забужко, Марії Ільницької (псевдонім Ніли Зборовської), літературознавчими працями Тамари Гундорової, Соломії Павличко, Стефанії Андрусів та ін. Постаючи різновидом «канонічного» П., його український варіант виявив свої національні особливості, зокрема спирався на досвід сміхової культури, котляревщини, авангардизму, неоавангардизму. Нинішня модифікація П. у вигляді after-postmodernism'у з його воскресінням суб'єкта вказує на певні концептуальні зміни, можливо, поворот від нелінійних структур до лінійних, адже мовиться навіть про новітній неокласицизм, що має свої ознаки, відмінні від неокласицизму. Проте потенціал П. ще достатньо потужний. Водночас його слід розрізняти у західному контексті, де він сприймається за вияв споживацького суспільства, та східноєвропейському, власне українському, який виник не лише під впливом західного, а й на підставі посттоталітарної, постколоніальної дійсності, що на теренах літератури супроводжувалося втратою віри у вищий сенс людської екзистенції, розгубленістю перед сенсом буття, перетвореного на театр повсякденного абсурду, гносеологічним релятивізмом, пори-

вом до будь-якої незаангажованості, приховуванням за маскою іронії та прийомів інтертекстуальності.

**«Пóступ»** — «вісник літератури й життя» релігійно-націоналістичного спрямування, виник на базі однойменного журналу студентського Марійського товариства. Видавався у Львові у 1927—30 за редакцією І. Гладиловича, Г. Лужницького та М. Моха. Мав розділи: «Поезія», «Проза», «Рецензії. Огляди», «Бібліографія». У «П.» друкувалися Б.-І. Антонич, Г. Костельник, Меріям (Г. Лужницький), П. Коструба, Т. Коструба, Б. Лепкий, Н. Павлосюк та ін. «П.» приділяв багато уваги історичній тематиці (доба Б. Хмельницького, Запорожжя, Гетьманщина, визвольні змагання 1918—20), знайомив читачів з католицькою літературою Європи, проблемами української літератури.

**Потвóрне** — естетична категорія, яка позначає ту грань естетичного освоєння світу, що породжена сприйняттям предметів, явищ об'єктивної дійсності, суспільних подій, вчинків людей і не відповідає естетичному ідеалові людини, має негативне значення для неї, суспільства загалом. П. — антипод прекрасного і величного. Прикметами П. явищ є дисгармонійність, аритмічність, недосконалість структурної організації, деформованість, низький художній рівень творів, а природньою реакцією людини на них є почуття невдоволення, антипатії, навіть огиди. П. має конкретно-історичну, національну, індивідуально-смакову зумовленість, тому воно в житті і в художній літературі не тотожне, часто переосмислюється, змінюючи свою естетичну валентність: те, що за одних умов вважається прекрасним, стає П.; одні й ті ж явища різними людьми під впливом їх світогляду оцінюються то як П., то як прекрасне. Звичайно, треба відрізняти П. явища за їх сутністю чи внаслідок переінакшення в часопросторі (скажімо, прекрасна людина деградує, стає алкоголіком, садистом, злочинцем) і тенденційне спотворення крізь призму хибної ідеології тих людей і подій, які такими не були (М. Грушевський і В. Винниченко в політичних романах Ю. Смолича, митрополити А. Шептицький та Й. Сліпий в памфлетах Я. Галана, Ю. Мельничука та ін.). У таких творах письменники, творячи власний художній світ, подають своє бачення, розуміння П., але, співвіднісши його з реальними явищами, людьми, вони переключають увагу читачів з тексту в позатекстову реальність і спонукають до оцінки художнього світу як реального. Критерієм оцінки є історична правда, що виявляє авторську тенденційність і сваволю. Отже, П. не може бути суто суб'єктивним, а естетизація П. — свавільною. Власне, з цього моменту починаються розбіжності в читацьких колах, серед критиків і теоретиків у їх ставленні до модернізму, авангардизму, сюрреалізму та тенденційної літератури.

**«Пра́вда»** — журнал, виходив у Львові (1867—98) з певними перервами, представляв ідеологію народовського руху, постаючи як «письмо наукове і літературне» або як «місячник політики, науки і письменства». Спершу (1867—70) його редакцію очолювали Л. Лукашевич, І. Микита й А. Вахнянин, а до складу входили Є. Згарський, М. Коссак, В. Лучаківський, О. Партицький, К. Сушкевич. Хоч вони й наголошували, що всяка «політика най відсунеться геть перед великим ділом народної просвіти розумною народові мовою — і розумною його розумові, і любою його серцю», проте часопис мав політичне спрямування, ставив за мету формування національної свідомості народу, пробудження його історичної пам'яті. На його сторінках висвітлювалося найгостріше тогочасне питання — мовне, обстоювався створений П. Кулішем фонетичний правопис, проти якого виступали відомі своєю антиукраїнською діяльністю москвофіли, обґрунтовувалася концепція «суто народної літератури нашої україньско-руської». У 1872 після дворічної перерви часопис знову почав виходити за редакцією О. Огоновського (1872—76), потім — В. Барвінського (1876—80). У цей час тут спалахнула літературна дискусія, яка, на жаль, не розв'язала тогочасних літературних та загальнонаціональних проблем. Часопис висвітлював взаємини між українцями та поляками у Східній Галичині, ставлення австрійського уряду до української школи, перші прояви феміністичного руху тощо. Однак частина галицької молоді виявила своє невдоволення тим, що тут нечасто друкувалися матеріали статистичного та економічного характеру (В. Навроцький, О. Терлецький, І. Франко, М. Павлик). Оскільки «П.» перестала виходити у 1880, В. Барвінський у 1884 видав остаточно підготовлений І. Франком «Літературний збірник». З 1888 по 1898 «П.» виходила за редакцією Є. Олесницького, І. Стронського, П. Кирчіва, А. Березинського, С. Кульчицького. Тут друкувалися твори С. Руданського, Ю. Федьковича, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, Т. Зіньківського, В. Самійленка, І. Карпенка-Карого, Грицька Дишканта (М. Грушевського), М. Коцюбинського, повісті Т. Шевченка у перекладі українською мовою тощо. Журнал знайомив читачів з творчістю Гомера, Вергілія, Й.-В. Гете, Дж. Байрона, Р. Бернса, О. Пушкіна в перекладах П. Куліша, С. Руданського, І. Франка, В. Самійленка. У рубриці «Матеріали до українсько-руського життя і письменства» з'являлися розшукані листи М. Шашкевича, Т. Шевченка, О. Бодянського, В. Барвінського, Г. Онишкевича, В. Навроцького, К. Климковича, спогади про них, факти поточного культурного життя. Продовжувалася полеміка з М. Драгомановим, зокрема з приводу поцінування спадщини Т. Шевченка, про шляхи розвитку українства.

**Прав́опис** — система загальноприйнятих правил, що визначають способи передавання мови на письмі. П. кожної

мови складається з трьох підсистем: графіки (літер, якими позначають найтиповіші звуки і звукосполуки), орфографії (способів поєднання звуків і звукосполук, що забезпечує однотипність написання слів) і пунктуації (розділових знаків, за допомогою яких позначають інтонаційне членування тексту). Єдина обов'язкова для всіх орфографічна система ґрунтується на певних принципах, зумовлених особливостями звукового складу та граматичної будови мови, і відображає історичний розвиток формування й усталення її правописних норм. Основою орфографії сучасної української мови є принципи: фонематичний, фонетичний, морфологічний, традиційний (або історичний), окремі написання ґрунтуються на смисловому принципі. Якщо брати до уваги графіку, то український правопис бере свій початок від кінця минулого тисячоліття. Щоправда, остаточне його становлення припадає на початок XX ст. Від 1708 змінилося накреслення літер: традиційну кирилицю замінено т. зв. гражданкою — спрощеним кириличним письмом. З розвитком нової української літературної мови виникла потреба у зміні традиційного письма. Від 1708 до 1905 існувало приблизно 50 різних правописних систем. Найвагоміші серед них — О. Павловського, М. Максимовича, «Русалки Дністрової», П. Куліша, М. Драгоманова, Є. Желехівського та ін. Перша спроба організувати український правопис на фонетичному принципі належить О. Павловському, який у своїй «Грамматике малороссийского наречия» (1818) теоретично обґрунтував використання цього принципу для української мови. Серед істотних особливостей цього правопису — закріплення усталених в українському письмі літери «і» для передавання звука [і] будь-якого походження (твій, літо), послідовне написання «дж», «дз» для передавання дзвінких африкат [дж], [дз]. У 1837 в Будапешті було видано збірку творів трьох молодих західноукраїнських письменників М. Шашкевича, Я. Головацького, І. Вагилевича «Русалка Дністровая», правопис якої базувався на фонетичному принципі і зводився до передавання звука [і] через «і» та «ѣ», звука [и] через «и», усунення літери «ѣ» та деяких інших нововведень. «Максимовичівка» — правопис, укладений М. Максимовичем, — вперше використаний у збірнику «Малороссийские песни» (1827). Суть його зводилася до використання в українській мові російського «гражданского» алфавіту з ін. звуковим значенням деяких літер, запровадження надрядкових знаків. Основу «максимовичівки» становив історико-етимологічний принцип орфографії, який зводився до таких найголовніших засад: 1) алфавіт української мови тотожний з російським (включаючи літери «ъ» і «ь»); 2) для передавання українського звука [і] пропонувалась низка знаків: «ѣ» вживався для передавання [і] — [ѣ] (снѣгъ, хлѣбъ), «ô», «ê» переда-

вали [і] — з етимологічного [о], [е] (носъ — ніс, привезъ — привіз); «ŷ», «й̑» передавали [і], що походив з інших звуків (добри — добрі, замужъ — заміж); 3) для передавання українського звука [и] використовували дві букви: «ы» та «и» (сынъ, силы); 4) буква «е» вживалася на позначення [е] після твердих і м'яких приголосних, а також для передавання сполучення [йє] (вербы, сыне); 5) буква «у» вживалася на позначення середнього звука між [у] та [в]. Однак згодом М. Максимович від уживання цієї літери відмовився. Відшукуючи старослов'янські корінні літери і ставлячи над ними різні знаки, М. Максимович намагався створити такий правопис, який зберігав би стару форму слова і водночас давав змогу передавати на письмі діалектичні особливості української мови. «Кулішівка» — правопис, який уклав П. Куліш, вперше використавши його у «Записках о Южной Руси» (1856), «Граматиці» (1857), журналі «Основа» (С.-Петербург, 1861—62). Основні положення «кулішівки» полягали у вживанні «і» на місці етимологічного «ѣ» (літо), [о], [е] в нових закритих складах (стілъ, пічъ); вживанні «и» на місці етимологічних [и] та [ы] (лисиця); розрізненні «е» від «є» після приголосних (щастє, але гуляе); вживанні «ё» [йо], [ьо] (всёму, сёго); вживанні «ъ» у кінці слів та після губних, «р», префіксів перед йотованими голосними (пъе, объідеш); у використанні «ґ» на позначення латинського [g] (ґрунтъ); використанні середнього «л» (пилно, настілники); подвоєнні приголосних (лихоліттє, безвіддє); застосуванні закону милозвучності: «і» — «й», «у» — «в» (звеселяє й; що всюди); вживанні «-ри-» в словах «христитись», «кривавий»; пом'якшуванні «р'» (лицарь); упущенні позначення палаталізації (світ); написанні окремо зі словами часток бъ, би, жъ, же (а якъ же); написанні часток -ся, -му разом з дієсловами (лежатиму, голитимусь). Цей правопис підтримав традицію О. Павловського і поширився по всій Наддніпрянщині, суттєво вплинувши й на становлення орфографічної системи в Галичині. «Драгомановка» — реформована М. Драгомановим українська абетка. Цей правопис увібрав у себе низку позицій «максимовичівки» та «кулішівки», однак його вирізняли істотні зміни. До них належить усунення літер «я», «ю», «є», «ї», «е», «щ», «ъ» згідно з правилом: кожному поодинокому звукові повинен відповідати один знак. Для йотації голосних використано «j» (відповідно ja, jу, je, ji, jo). Закон пом'якшення приголосних розв'язано за допомогою одного м'якого знака (конья). М. Драгоманов користувався цим правописом від 1876; якийсь час користувалися ним Леся Українка, І. Франко, М. Павлик, Наталя Кобринська, В. Стефаник, О. Коцовський та ін. Широкого застосування він не набув. У 1886 у Львові завершилося видання двотомного «Малорусько-німецького словаря» Є. Желехівського і С. Недільського. З

цього часу в західноукраїнських землях поширюється новий правопис, заснований на фонетичному принципі, що знайшов втілення в цьому словнику і дістав назву «желехівка». З 1895 правопис був запроваджений для офіційного вжитку у школах Галичини й Буковини.

**«Пра́зька шко́ла»** — умовна назва (належить літературознавцеві В. Державіну) українських поетів міжвоєнного двадцятиліття, творчість яких відбувалася переважно у Подєбрадах та Празі (Є. Маланюк, Ю. Дараган, Л. Мосендз, О. Стефанович, Юрій Клен, Наталя Лівицька-Холодна, Оксана Лятуринська, Ю. Липа, О. Ольжич, Олена Теліга, Галя Мазуренко та ін.), деякі з них жили у Варшаві до кінця Другої світової війни (Ю. Липа, Наталя Лівицька-Холодна), у Мюнстері (Юрій Клен). О. Ольжич та Олена Теліга загинули від рук фашистів, Ю. Липа — енкаведистів. «П. ш.» не мала ні статуту, ні програми. Тому ставлення до цієї назви — неоднозначне. Є. Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна заперечували існування «П. ш.». Однак, попри їхні суб'єктивні твердження, вона все-таки була, проявлялася у творчих рисах, спільних для її представників: яскравий неповторний історіософізм, вольові імперативи, націотворчий пафос, переважно стильовий синтез їхньої лірики. Деякі «пражани» друкувалися на сторінках часопису «Вісник» за редакцією Д. Донцова, тому їх називали ще вісниківською квадригою (лат. *quadriga* — четвірка коней, запряжена водноряд): Є. Маланюк, О. Ольжич, Олена Теліга, Л. Мосендз. Пізніше до них приєднався Юрій Клен. Вони, поділяючи націоналістичні погляди Д. Донцова, полемізували з ним, зокрема щодо вивільнення мистецтва з-під ідеологічної заангажованості (Є. Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна та ін.), щодо національної традиції (Ю. Липа).

**Пра́зький лінгвісти́чний гурто́к** — осередок діяльності одного з основних напрямів структурної лінгвістики, створений 1926. До нього входили чеські (В. Матезіус, Я. Мукаржовський, Б. Гавранек та ін.) і російські (Н. Трубецькой, Р. Якобсон) учені-мовознавці. Основна ідея — уявлення про мову як функціональну систему, про автономність поетичної мови. П. л. г. подав оригінальне розв'язання проблеми синхронії-діахронії, найповніше його концепція розкрилася у фонології, в актуалізації проблеми художнього знака, крізь яку розглядалася літературна творчість як комунікативний процес (теорія бінарних опозицій) тощо. Діяльність П. л. г. позначилася на розвитку структуралізму в літературознавстві.

**Прекра́сне** — категорія естетики, виражає ту грань естетичного освоєння світу, що відповідає ідеалові людини і супроводжується почуттям естетичної насолоди. Мірою П. з боку об'єкта є симетрія, гармонія, пропорція, ансамбль його природних властивостей, які забезпечують позитивне значення явищ для людини; з боку суб'єкта мірою П. є духовне багат-

ство вільної особи, яка невимушено, незацікавлено (з прагматичного погляду) сприймає зовнішній світ. П. найповніше виявляється у художній творчості обдарованої людини в умовах творчої свободи. П. в житті і П. в мистецтві не збігається: потворні життєві явища можуть бути прекрасно відтворені в сатиричних творах і, навпаки, прекрасні можуть спотворюватися бездарним автором (див.: **«Артистична краса»; Гармонія; Композиція; Цілісність літературного твору**).

**Прерафаелі́ти** — група англійських поетів і художників, організована 1848 в «Прерафаелітське братство», тяжіла до відродження традицій передрафаелівської доби (Джотто, С. Ботічеллі), до поезії Данте Аліг'єрі та англійських романтиків. Для П. властивий «аристократизм духу», культ краси, містичні мотиви. Очолював «братство» Д.-Г. Россетті. У 1850 виходив часопис «Пагін».

**Преромантúзм** *(франц. preromantisme — передромантизм)* — сукупність ідейно-стильових тенденцій у європейській літературі другої половини XVIII — початку XIX ст., які, не пориваючи із сентименталізмом, передбачали появу романтизму, поривали із культом розуму, притаманним класицизму та Просвітництву. Найповніше П. проявився в Англії та Шотландії (творчість Т. Чаттертона, Дж. Макферсона, Г. Волпола та ін.), зумовивши т. зв. осіанізм, готичний роман тощо.

**Примі́тки** — короткі доповнення, пояснення й уточнення до основного тексту твору. Належать авторові (авторські П.) або редакторові, упорядникові, перекладачеві (видавничі П.). Видавничі П. входять у довідковий апарат видання; найчастіше видавничі П. стосуються реалій, що згадуються в тексті, прихованих цитат тощо. За розташуванням розрізняються П. внутрітекстові (подаються безпосередньо за фрагментом тексту, якого вони стосуються), підрядкові (внизу сторінки), затекстові (після основного тексту видання, статті). З пояснюваним фрагментом основного тексту підрядкові П. співвідносять цифровим порядковим номером або зірочками на верхній лінії шрифту, а затекстові П. — такими ж знаками в поєднанні з вказівкою сторінки, часто — з повтором перед П. пояснюваного тексту. Розгорнутими П. оснащено Зібрання творів І. Франка (у 50-ти т.).

**При́нципи ана́лізу літерату́рного тво́ру** — основні положення прийнятої літературознавцем концепції художньої літератури, які спрямовують його літературно-критичну рефлексію щодо конкретних літературних творів. П. а. л. т. ефективно виконують евристичні функції, якщо вони узагальнюють істотні особливості художньої літератури як мистецтва слова з її родо-жанровим розмаїттям, а не випливають лише зі світоглядних позицій літературознавця. Трактування літератури як образного відтворення дійсності включає такі принципи: а) художності; б) правдивості; в) ідейності; г) історизму;

ґ) єдності змісту і форми. У системі структурального і постструктурального літературознавства, де діють ін. принципи аналізу художнього твору, вони втрачають свою доцільність.

**При́тча** — повчальна алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаційній частині твору. На відміну від багатозначності тлумачення байки у П. зосереджена певна дидактична ідея. П. відома за «Панчатантрою». Вона широко застосовується в Євангелії, виражаючи в алегоричній формі духовні настанови, як, приміром, «притчі Соломона», що вслід за Псалтирем набули широкого вжитку за часів Київської Русі. Особливої популярності зазнала «Повість про Варлаама і Йоасафа», що стала предметом наукової студії І. Франка. Цей жанр мав великий вплив на його творчість, недарма оригінальні П. становлять композиційну основу його збірки «Мій Ізмарагд» (1898). Звертаються до П. і сучасні поети (Д. Павличко, Ліна Костенко та ін.). Позначився жанр П. і на українському малярстві, зокрема на серії малюнків Т. Шевченка. В новітній європейській літературі П. стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника, нерідко протилежних до загальноприйнятих, панівних у суспільстві уявлень. Тут П. не зображує, а повідомляє про певну ідею, беручи за свою основу принцип параболи: оповідь немовби віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій, повертається назад, висвітлюючи явище художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті (Б. Брехт, Ж.-П. Сартр, А. Камю та ін.), як, наприклад, вчинив Ф. Кафка у своїх «Оповіданнях для хрестоматії». У такій новій якості спостерігається П. і в творчості сучасних українських письменників, зокрема Вал. Шевчука («Дім на горі», «На полі смиренному» та ін.).

**Прогре́с** *(лат. progressus — поступальний рух)* **(по́ступ) у літерату́рі** — загальносоціологічне поняття, яке використовується в традиційному літературознавстві для характеристики історико-літературного процесу. П. у л. — це зміни предметів і явищ, які полягають в їх висхідному русі від нижчого до вищого, від менш до більш досконалого. П. у л. супроводжується регресом — рухом у зворотному напрямку. Прогрес у суспільстві невіддільний від його розквіту. Деякі соціологи (А. Тойнбі, В. Ростоу, Ж. Фурастьє) не визнають прогресу суспільного розвитку, розглядають стадійність суспільних змін. Відповідно трактується і П. у л. У найпростішому випадку засвідчують прогресивно-регресивні тенденції суспільства у творах художньої літератури, передусім в епопеях, циклах романів, повістей (твори О. де Бальзака, Е. Золя, Л. Толстого, І. Франка, Р. Роллана, У. Самчука, М. Стельмаха та ін.). Визнання чи заперечення художнього прогресу як поступального розвитку мистецтва, вдосконален-

ня образного мислення, естетичного освоєння світу тощо становить наукову проблему. Поборники художнього прогресу в обсяг цього поняття включають постійне розширення і збагачення тематики мистецтва; виникнення його нових видів; появу нових зображально-виражальних засобів; прилучення до естетичної комунікації дедалі більшого кола реципієнтів; урізноманітнення літературних напрямів, стильових течій; міжвидові і міжжанрові дифузії; проникнення художньо-естетичних засад у побут і виробництво. Автори висловлювань про некоректність застосування поняття «прогрес» до аналізу мистецького життя, власне мистецтва, зауважують рівновеликість естетичних явищ різних епох, твердять про т. зв. занепад, кризу мистецтва і т. п. Якщо розуміти художній прогрес як постійну діалектику традицій і новаторства, діалогізм різних мистецьких напрямів і стильових тенденцій, як ускладнення засобів творення художнього світу, за допомогою яких можна проникати в глибини духовного світу за будь-яких (навіть найекстремальніших) умов, то немає підстав відмовлятися від терміна «П. у л.», принаймні у синтетичних працях з історії літератури, в яких концептуально простежується рух естетичної свідомості.

**Про́за** *(лат. prosa, від prosa oratio — пряма, така, що вільно розвивається й рухається, мова)* — мовлення не організоване ритмічно, не вритмоване; літературний твір або сукупність творів, написаних невіршованою мовою. П. — один з двох основних типів літературної творчості. Поезія (див.: **Поезія**) і П. — глибоко своєрідні сфери мистецтва, які розрізняються і формою, і змістом, і своїм місцем в історії літератури. Донедавна П. (на відміну від поезії) вважали усі нехудожні словесні твори; подібний слововжиток спостерігається навіть у XX ст. В українській літературі поняття «П.» як повноправного мистецтва слова поширилося у післяшевченківський період. Художня проза у власному розумінні цього слова — порівняно пізнє явище, яке інтенсивно формувалося ще з доби Відродження. У давній і середньовічній літературі П. мала специфічне призначення: у П. творились, як правило, лише напівхудожні, «змішані» твори прикладного характеру (історичні хроніки, філософські діалоги, ораторські твори, описи подорожей тощо) або ж твори «низьких», комічних жанрів (фарси, деякі види сатири і т. ін.). П. тих часів — це т. зв. ритмічна П., яка своєю формою наближалася до вірша, сприймалася як своєрідне відгалуження поезії. Наприклад, у києворуській П. наявна послідовна ритмічна організація: текст членувався на більш-менш рівні відтинки (колони), котрі часто завершувалися (чи починалися) співзвучними дієслівними або іменниковими формами, що виступали прообразом рими. Лише починаючи з доби Відродження (в ук-

раїнській літературі значно пізніше) формується П., а з доби Просвітництва вона відіграє провідну роль у літературі (роман, новела, повість). Донині не розв'язано питання про формальну організацію художньої П. Досить поширеною є думка, що за своєю організацією П. не має принципових відмінностей від повсякденного побутового мовлення. Її опоненти небезпідставно стверджують, що в прозових жанрах є своя складна і внутрішньо закономірна структура, яка принципово відрізняється від віршового ритму і при цьому усе ж виводить прозу за межі буденної мови (Г. Флобер, А. Чехов, М. Коцюбинський, Е. Хемінгуей та ін.), вимагаючи від автора не меншої напруги і майстерності, ніж вірш. Художня своєрідність П. не вичерпується принципами зовнішньої організації мови. У П. домінують суттєво відмінні способи та форми словесної образності від тих, якими користується поезія. Так, різні види тропів, які здебільшого мають велике значення для організації поетичного мовлення, у П. посідають куди менш помітне місце. Якщо в поезії джерелом «художньої енергії» є взаємодія, взаємовідзеркалення словесних вимислів, здійснюване різними формами зіставлення слів (порівняння, метафора, метонімія і т. п.), то для П. найбільш характерною є взаємодія різних мовних планів: мови автора, оповідача, персонажів. Через взаємовідображення цих мовних планів здійснюється осмислення і оцінка зображуваного. Художньо-словесна тканина у П. (порівняно з поезією) постає більш «прозорою», що, здавалось би, відтворює певну життєву реальність безпосередньо. Водночас постійно відчутна образна сила митця, майстерність володіння словом, згармонійована точність і ясність мовних планів. Значно вагомішу роль у П. відіграє сюжет, послідовний розвиток дії; предметнішими і більш визначеними є характери та обставини.

**Проза́їзм** — слово або зворот побутового мовлення, науковий чи технічний термін, який у художньому контексті видається неорганічним. Приміром: *«Синхрофазотрони ридають, як леви»* (І. Драч). Особливо захоплюються П. авангардисти, вважаючи, що в такий спосіб вони наближують поезію до життя:

Сіпаючи дзвоника —
        він спостерігав, як на небі зорі щуляться,
І хотілось гавкнути *(М. Семенко)*.

Введення П. до поетичного мовлення, безперечно, збагачує його зображально-виражальні можливості, але при збереженні чуття естетичної міри, особливо коли мовиться про такі жанри, як наукова поезія (сцієнтизм) тощо. Запровадження П. у художній контекст — явище не нове в українській літературі (наявне уже в «Енеїді» І. Котляревського).

**Прозопопе́я** — див.: **Уособлення.**

**Проклíтика** *(грец. proklinō — схиляю вперед)* — ненаголошене слово, що стоїть перед наголошеним і утворює з ним одне ціле. У давньогрецькій мові П. називали випадок у мовленні, коли слово вимовлялося спільно з наступним, втрачаючи свій наголос. В українській мові — це переважно службові частини мови, які сприймаються як єдине ціле із словами, яким вони передують (на столі, у небі, при дорозі тощо). У художній літературі, передусім у поезії, де досить потужні метроритмічні чинники, в позицію П. потрапляють самостійні частини мови, переважно односкладові:

Був час,
коли здавалось,
що все попереду [...] *(М. Корсюк)*.

Тут дієслово «був» та сполучник «що», втративши свій наголос, вжиті у стані П.

**Пролóг** *(грец. prologos, від pro — перед і logos — слово, вчення)* — композиційний компонент, початковий етап епічного, драматичного твору, в якому коротко викладаються розгорнуті далі події або зображується одна подія, віддалена в часі від основної дії, яка проливає на неї світло, відтінює її, розкриває першопричини подальших колізій; або повідомляється про ідейно-тематичний задум автора, мету твору. В античній трагедії — дія до початку основної ситуації, монолог актора, звернений до глядача, в якому він оцінював зображувані події, висловлював свої погляди щодо поведінки героя; сцена, що передувала основній дії п'єси перед пародом — прибуттям хору і розгортанням основної дії (у Греції — Есхіл, Еврипід, Арістофан, у Римі — Плавт, Теренцій). Функція П. полягала у розкритті висхідного руху фабульної ситуації, міфу, що був в основі твору. В середньовічній драмі-містерії П. роз'яснював суть легенди, притчі, що були в основі п'єси, перетворювався на проповідь. У В. Шекспіра («Генріх IV»), Й.-В. Гете («Фауст»), Ф. Шиллера («Валленштейн») П. став вступною частиною п'єси, в якій викладалися естетичні декларації автора і мотивувались наступні події. У XIX ст. в різних родах і жанрах П. виконує роль композиційного чинника, перетворюється на вступну частину твору, в якій мотивується його зміст («Пуритани», «Роб Рой» В. Скотта, «Ярмарок суєти» В. Теккерея), повідомляється, які події та факти спонукали до написання тексту («Останній з могікан» Дж.-Ф. Купера, «Собор Паризької богоматері» В. Гюго, «Хаджі Мурат» Л. Толстого), розповідається про епоху, країну, її природу, населення, де відбуватиметься дія («Прерія» Дж.-Ф. Купера, «Кармелюк» Марка Вовчка). Література XIX і XX ст. характеризується різноманітними П.: вони викладаються у формі повідомлення від автора («Єретик» Т. Шевченка), роздуму над

долею власного твору («Гайдамаки» Т. Шевченка), постають у формі епізоду, сцени, розділу («Дорогою ціною» М. Коцюбинського, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Правда і кривда» М. Стельмаха, «Журавлиний крик» Р. Іваничука, «Переселенці» І. Кравченка). У цій функції П. зливається з фабулою, стає сюжетотвірним чинником і схожий на передісторію героїв (таким був пролог до роману «Велика рідня» М. Стельмаха, з якого згодом виник роман «Кров людська — не водиця»), але не тотожний їй, оскільки передісторія героя може розкриватися протягом усього твору або виділятися окремо в розділ (остання глава першої частини «Мертвих душ» М. Гоголя; «Boa constrictor», розповідь Регіни про своє дитинство в «Перехресних стежках» І. Франка). У сучасних творах П. починає відігравати концептуальну роль, порушуючи філософські, етико-соціальні проблеми буття («Дума про вчителя», «Чорнобильська мадонна» І. Драча).

**«Пролóг»** — збірник житій святих, легенд, повчань, патериків, дидактичних оповідань, розташованих у календарному порядку відповідно до церковних свят. Складений у Київській Русі. Назва виникла помилково: упорядник-редактор вступну статтю Синаксара — «Prologos» (вступ) прийняв за назву всього збірника. Походження «Prologos» сягає грецької «Менології» (X—XI ст.), у Візантії Синаксар функціонує з XII ст., звідки прийшов у Київську Русь (XII—XIII ст.), де розширився житіями Бориса і Гліба, княгині Ольги, Володимира Святого, Феодосія Печерського, морально-повчальними статтями київських отців церкви, патериками. Надзвичайно був популярним і постійно доповнювався місцевими легендами, житіями, а тому існує в багатьох списках. Опублікований у Москві в 1643, витримав у XVII ст. 8 видань. Сюжети і мотиви використовували Ф. Прокопович, Г. Кониський, М. Довгалевський, М. Костомаров, І. Франко, Вал. Шевчук та ін.

**Прóповідь** — жанр давньої української літератури (див.: **Ораторська проза**).

**Просóдія** *(грец. prosoidia — наголос, приспів)* — розділ віршознавства, що містить класифікацію метрично важливих складників віршованого мовлення. Так, у силабо-тонічному віршуванні П. визначає наголошені та ненаголошені склади тощо.

**Просторíччя** — форма національної мови, разом із народними говорами становить некодифіковану усну сферу загальнонаціональної комунікації — народно-розмовний стиль. На відміну від діалектів, а також жаргонів, П. має наддіалектний характер. Особливістю П. є використання нелітературних шарів лексики і відносно вільних синтаксичних побудов: манаття, мармиза, мо (може), шкарбани, розшолопати, хохма. Однак у П. представлені одиниці всіх мовних рівнів:

фонетичного — наголос (дóцент, західни́й); вимова (соша, тища); морфологічного (межою, самий кращий); слововживання (ставити замість класти, музикальний у значенні музичний). Для П. характерні експресивно «знижені» оцінні слова, від фамільярних до грубих, які мають у літературній мові нейтральні відповідники: віддубасити — побити; пика,армиза — обличчя; дрихнути — спати. П. перебуває на межі народнорозмовної мови з літературною як особливий стилістичний пласт слів, фразеологізмів, форм, зворотів мови, об'єднаних спільним яскравим експресивним забарвленням зниженості, згрубілості, фамільярності. Характерна особливість сучасного українського просторіччя — наявність у ньому русизмів: понімати, временно, щас, больниця і т. д. П. широко використовується у художній літературі як засіб гумористичної характеристики персонажів: *«І прописку постоянну/ Має, паразит. / Я ж укалую на стройках / П'ятий вже годок, / А прописка в мене й досі / Временна, браток»* (П. Глазовий).

**Прóтеса** *(франц. prothese — додавання, приєднання)* — долучення певного голосного, найчастіше «і», до приголосного, зумовлене не лише притаманною українській мові милозвучністю, а й вимогами віршового розміру:

Ще як руку притулив
к серцю ік свому [...] *(П. Тичина).*

**Протистáвлення** — див.: **Антитеза.**

**Протóграф** *(грец. prōtos — перший і graphō — пишу)* — текст, на який спирається один чи кілька текстів. Скажімо, П. першого видання «Слова про Ігорів похід» (1800) був втрачений у полум'ї війни 1812.

**Прямá мóва** *(лат. oratio recta)* — дослівне відтворення чужого висловлення, супроводжуване реплікою-коментарем мовця (словами автора). П. м., на відміну від синтаксично організованої непрямої мови, будується за принципом паратаксису — вільного розташування конструктивних частин без граматично вираженого їх зв'язку (*«Усміхнеться неня: "Ну і басурман!"»* О. Влизька). П. м. буквально відтворює усі форми чужого висловлення із властивими йому граматичними, лексичними, інтонаційними та стильовими особливостями. Взаємна непроникність конструктивних частин П. м. дає змогу мовцеві вільніше, на багатшій лексичній основі, ніж у непрямій мові, організувати авторське висловлення за рахунок застосування, крім слів із предметною семантикою, слова для означення руху, конкретних дій: *«"Ану, Гаврило Петрович, прочитайте далі", — протягнув листа чоловічок»* (В. Винниченко). У художній літературі П. м. використовується поряд з діалогом як важливий засіб характеристики персонажів. Використання П. м. дає змогу у словах автора,

крім дослівного передавання чужого мовлення, поглибити семантичні та інтонаційні можливості художнього зображення: *«“Купіть мою хустку. Дивіться, яка ловка”, — тихим голосом так лагідно і боязко просила дівчина, що Климко зупинився біля неї»* (Гр. Тютюнник).

**Псалми́** *(грец. psaltos — пісня; гра на струнному інструменті)* — пісні релігійного змісту, створені біблійним царем Давидом. Зібрання ста п'ятдесяти П. під назвою «Псалтир» увійшло до Святого Письма, ставши навчальною книгою. Поетична образність та тонкий ліризм перетворили її на найпопулярнішу книгу, відому в києворуських списках XI ст. (зокрема, і за різновидами: псалтир гадальна та псалтир тлумачна). П. широко використовувалися в добу українського бароко, зокрема мандрівними дяками. За мотивами П. складалися «духовні вірші» (псалми), які входили до репертуару лірників. Вони мали великий вплив на творчість Г. Сковороди («Сад божественних пісень»). За сковородинськими псалмами навчався Т. Шевченко — автор циклу віршів «Давидові псалми» (1845). Зазнавши внутрішньої модифікації, цей жанр застосовувався і в XX ст. (цикли «Псалом залізу» П. Тичини, «Псалми степу» Є. Маланюка та ін.).

**Псевдоні́м** *(грец. pseudōnymos, від pseudos — вигадка і onyma — ім'я)* — вигадане ім'я та прізвище митця; інші різновиди — астронім, геонім, криптонім тощо. Майже всі вони зібрані у «Словнику псевдонімів» (К., 1969) О. Дея. Поява П. зумовлена різними причинами. Так, П. Рудченко підписувався П. «Панас Мирний», оскільки в царській Росії з її антиукраїнською політикою друкувати свої твори під власним прізвищем було небезпечно. П. «Марко Вовчок» з'явився теж не випадково: *жінка-письменниця* у XIX ст., особливо в українській літературі, була явищем нетиповим. Траплялися подекoли і курйозні П. Так, Г. Квітка-Основ'яненко мав П. «Любопытный Аверян, состоящий не у дел коллежский протоколист, имеющий хождения по тяжебным делам и по денежным взысканиям», Б. Дідицький — «Комісія Дома Народного Руського», П. Рудченко — «Невідомець жіночого роду», І. Франко — «Від одної часті львівської молодіжі та Павла», О. Кониський — «Маруся К.», О. Маковей — «Бабуся Катерина», Олександр Олесь — «Бабуся Красолька» та ін.

**Психоана́ліз** *(грец. psyche — душа і analysis — розкладання)* — започаткована австрійським психіатром та психологом З. Фройдом моністична теорія, а також система поглядів на художню творчість, розбудована на колізіях свідомого та підсвідомого. Виводилася з методів лікування психічних розладів, комплексу відповідних гіпотез і практик інтерпретації людської діяльності, процесів людських взаємин, що набули загальнофілософського значення, потлумачували роль свідомого та позасвідомого. Організаційне оформлення П. від-

булося 1902 при гуртку однодумців З. Фройда, невдовзі переросло у Віденське психоаналітичне товариство. З. Фройд під час спостережень над невротичними та істеричними симптомами виявив не лише сліди колишніх психотравм, що потребували специфічного лікування, а й дійшов висновку, що індивідом керують непідвладні його волі сили, правлячи за підставу небажаних конфліктів. Йому вдалося виявити аналогічні явища і в нормальних душевних процесах, зокрема на прикладі аналізу сновидінь («Інтерпретація снів», 1900), з глибин яких подеколи з'являються такі символічні картини, що не підлягають адекватному декодуванню, бо розривають традиційні каузальні зв'язки. Виявлена при цьому мова позасвідомого була семантично непрозорою, тому Я (Его) опинялося в емоційно заблокованій ситуації, позбавлялося змоги бачити, чути й розуміти, потребувало нагального виходу зі скрутної ситуації, що здебільшого була неадекватною, призводила до розколу психіки. Першорядне значення відводилося незадоволеним сексуальним потягам (лібідо), котрі, на переконання З. Фройда, визначали поведінку індивіда, впливали на його емоційну сферу, інтелектуальну діяльність, художню творчість. Тому психоаналітик, поширюючи свої спостереження на всі терени людського життя, вважав, що в основі мистецтва покладено інстинктивний, статевий потяг митця, власне лібідо («Не підлягає жодному сумніву, що поняття краси закорінене у сексуальному збудженні»), оприявнений у вигляді сублімації, в зіпертому на інцест в Едіповому комплексі (існування культурно конституйованого іншого у суб'єктивності, передусім авторитету батька), що правив за основу трьом відомим творам світової класики — «Цар Едіп» (V ст. до Р. Х.), «Гамлет» (1601) В. Шекспіра, «Брати Карамазови» (1879—80) Ф. Достоєвського. Тут якнайповніше оприявнюється принцип задоволення та принцип реальності, відпрацьовуються захисні механізми, ефективні щодо довкілля, але не завжди спроможні повністю розв'язати внутрішні конфлікти. Концепція П. висвітлювалася на підставі напружених взаємин між свідомістю та витісненими у підсвідоме небажаними інстинктами, переживаннями, потягами тощо, які щоразу нагадували про себе, зумовлюючи неврози та ін. психічні розлади, тому що прояв приборканих поривів відфільтровує цензура, зорієнтована на усталені канони та етику. Найповніше ця концепція розкрилася у праці «Я і Воно» (1923), де висвітлювалися драматичні колізії між надсвідомим, свідомим та підсвідомим (Superego, Ego, Id). Взаємозалежність трьох рівнів, власне імперативів обов'язку, посередника між ним та останньою ланкою, зводиться до надання їй провідної ролі. Вона охоплює сновидіння, дитячу сексуальність, вроджені інстинкти, що зазнають постійних морально-

етичних, соціокультурних обмежень цивілізаційного оточення, функцію якого виконує та ж сама цензура. Я (свідоме) постійно силкується підкорити собі Воно, витворюючи видимість переваги над ним, хоч насправді має від нього тільки прикрі клопоти. Над-Я може панувати над свідомим, поставати совістю або чуттям провини. Відтак Ego немовби опиняється у лещатах між надсвідомим та підсвідомим. Розв'язання таких конфліктів, що тривожать індивіда, зокрема письменника, можливе завдяки принципу задоволення, коли витіснені потяги нарешті прориваються назовні, та принципу реальності, які їх коригують, сприяють уникненню потрясінь, виконують функцію захисних механізмів. Реальне світосприйняття подеколи перешкоджає здійсненню безпосередніх, приховуваних бажань. Здебільшого фрустрованими (неоприявненими) залишаються психосексуальні та агресивні потяги, що не приховують своєї дуалістичної природи, спрямованої на життя і смерть, втілюють у собі символи Ерос і Танатос. Притлумлювана енергія лібідо прагне віднайтися у розмаїтих формах людської діяльності, відмінної від сексуальності, але, на погляд З. Фройда, породжені нею. Відтак поняття сублімації, власне перемикання лібідозної, інфантильно-сексуальної енергії на відмінний об'єкт, завдяки чому віднаходиться компенсаторне задоволення, виявилося основою теорії художньої творчості П., у сприйнятних для культури маскувальних формах символіки. Такий процес правив З. Фройду за проективно-діагностичні підстави аналізу особистості митця, за основу лібротерапії, тобто використанні компенсації художнього слова. Надавалося значення поверненню до минувшини, дитинства, сексуальних відношень у родині, що сприяло декодуванню слідів, символічної мови позасвідомого, виявлення симптомів хворобливого розчеплення внутрішнього світу індивіда, віднаходження шляхів повернення до душевної рівноваги. Використовуючи методологічні принципи психоаналізу, З. Фройд намагався потлумачити походження культури, етики, релігії («Тотем і табу», 1913), розкрити закодований у міфах мотив «первісного батьковбивства», що зберігається у багатьох символах, ритуалах, моральних заборонах, стимульованих відчуттям провини. Теорія З. Фройда наштовхувалася на неочікувану, але логічно зумовлену перешкоду, тому що її новаторські та підривні засади нівелювалися стандартизацією, панівні положення перетворювалися на методи пошуку контрольованого пояснення та корелятивного формування стабільних, соціально пристосованих індивідів на кшталт «сильної особистості». Надто вразливим виявився пансексуалізм. Концепція П., пойменована фройдизмом, мала своїх перших послідовників (Ф. Прескот, А. Трідон, К. Ейкен, Г. Рід, І. Єрмаков, О. Шмідт, А. Лурія, Н. Осіпов, А. Бем та

ін.), викликала неабиякий інтерес для Т. Манна, Ф. Кафки, Дж. Джойса, С. Цвейга, А. Бретона, Д. Лоуренса, М. Фріша, Т. Вільямса, М. Кундери, Ф. Фелліні, П. Пазоліні, П. Пікассо, С. Далі та ін., реалізовувалася у напрямах літературознавчих і мистецтвознавчих досліджень. Вона живила психоаналітичну критику та культурологію. Відгалуженням від П. вважається аналітична психологія К.-Г. Юнга та індивідуальна психологія А. Адлера, О. Ранка (обстоював ідею травми народження), що постали як заперечення фройдистського пансексуалізму. Деякі ознаки П. помітні і в екзистенціалізмі (Ж.-П. Сартр, А. Мальро, С. Дубровський), структуралізму (Ж. Лакан, Р. Барт), позначився він також і на американському соціологізованому неофройдизмі (Е. Фромм, К. Горні, А. Кардінер), на археологічно зорієнтованій «викривальній герменевтиці» П. Рікьора, коли індивід мусить шукати порятунку в ілюзорному світі одухотвореності, декодуючи неусвідомлене та потаємне, винесене на загальний перегляд. Більшість постмодерністських уявлень П. постала завдяки поглядам Ж. Лакана, який надав першорядного значення децентруванню та процесу плюралізації, усунув тенденції контролю, замінені «маскою смерті», тобто нейтральним полем проекції неусвідомленого дискурсу суб'єкта. На його погляд, Его не може перебувати у центрі психіки, а постійно зміщується, внеможливлюючи нарцисизм, спротив чи концептуальне завершення, постійно спрямовуючись до іншого. Відтак усувається конфліктна напруга. Тенденція П. помітна була і в працях українських дослідників проблеми художньої дійсності: до певної міри «Із секретів поетичної творчості» І. Франка, «Шевченко у світлі фрейдизму» (1916), «Психологія замислу поеми Словацького “У Швейцарії”» та «Творча особистість Жеромського» Ст. Белея (1936), «Психоаналіз і художня творчість: Критичний аналіз» (1980), «Психоаналіз: від несвідомого до “втоми від свідомості”» Л. Левчук (1986), «5 етюдів: Підсвідомість і мистецтво» А. Макарова та ін. Особливо позначився П. на модернізмі. Його присутність помітна в експериментальній прозі В. Винниченка, В. Домонтовича, романістиці В. Підмогильного, у деяких стильових тенденціях, зокрема сюрреалізмі, драмі абсурду. Дещо відмінні базові принципи віднаходили у П. авангардисти (дадаїсти, французькі сюрреалісти та ін. ), використовували їх для своїх деструктивних, епатаційних форм самоствердження.

**Психолóгія твóрчості** — відносно самостійна галузь наукових досліджень, предметом яких є процес виникнення (творення) художніх цінностей та їх естетичне сприймання. П. т. — міждисциплінарна наука, що сформувалася на рубежі XIX—XX ст., на межі психології, мистецтвознавства і соціології. Її становленню сприяли успіхи загальної психології, ви-

никнення експериментальної психології, психоаналізу, а також оформлення психологічної школи в літературознавстві. Основні методи П. т. — самоспостереження митців (інтроспекція), аналіз їх записних книжок, рукописів, спостереження за процесами творчості і сприймання, анкетування, експерименти із застосуванням спеціальних приладів, експертні оцінки тощо. Серед відомих учених, які працювали і працюють у галузі П. т., — О. Потебня, І. Франко, М. Рубакін, Л. Виготський, М. Арнаудов, О. Цейтлін, Р. Якобсон, О. Ковальов, М. Теплов, О. Костюк, Г. В'язовський, М. Година, Р. Піхманець та ін. У П. т. розглядаються такі етапи (фази) творчого процесу: виникнення творчого задуму, його виношування; втілення творчого задуму, «муки творчості»; обробка, шліфування першого варіанта твору; сприймання реципієнтами різних типів завершеного твору. Особлива увага звертається на проблеми художнього таланту та його вчасного діагностування; природи і ролі інтуїції та уяви; ролі в творчому процесі підсвідомого і свідомого; умов збереження довголітнього творчого потенціалу; причин, що зумовлюють індивідуальну неповторність сприймання художніх творів (див.: **Дар**; **Сприймання творів художньої літератури**; **Талант**; **Теорія літератури**).

**Пуáнт** *(франц. pointe — вістря, гострий кінець, лезо)* — гостродраматичне завершення ліричного сюжету у ліричному (драматичному чи епічному) творі, найвищий прояв градації:

> [...] увігнав
> заступ у землю
> хотів докопатися
> до джерела
> а докопався
> до крові *(А. Крат)*.

П. притаманний також байкам, притчам та ін. жанрам, які завершуються лаконічним або афористичним висловом. Термін «П.» вживається у балеті — танець на кінчиках пальців ніг.

**Публіцисти́чна лі́рика** — тенденційні ліричні твори, в яких виражаються актуальні світоглядні, політичні та ін. погляди. Предметом П. л. є цінності ідеологічні, соціальні, подеколи за рахунок естетичних. Мета вірша — утвердження або заперечення якоїсь думки. Часопростір (хронотоп) вірша конкретизований. Розвиток ліричного сюжету — це хід полеміки, притаманний певному поетові. Адресат віршів подвійний — конкретна особа, група, а також широке коло читачів. Спосіб поетичного вираження — художня декларація. У публіцистичних поезіях знаходять втілення такі специфічні властивості публіцистичного образу, як персоніфікація понять, народження образу з ідеї, таке злиття емоційного з ра-

ціональним, при якому метафоричність чіткіше окреслює думку. Образ-деталь, образ-теза, образ-символ, образ-алегорія знаходять у них безпосереднє застосування. П. л. дає уявлення про велике, загальне, переконує силою емоційної дії, а не логікою фактів, хоч і факт сам по собі може мати значення, але в контексті емоційного зворушення. Іноді достатньо створення емоційно переконливої картини, з якої й випливає відповідний висновок (наприклад, у вірші «Божевільний автомобіль» І. Драча). У публіцистичних віршах поети прагнуть показати об'єкт утвердження або заперечення для того, щоб через його зображення підвести читача до справедливості своєї декларації, лірико-публіцистичного висновку («Дорога на Чорнобиль» Б. Олійника; «Балада про вчителя», «Шабля Богдана Хмельницького» І. Драча). П. л. має свої жанрові форми: відкритий лист, репортаж, щоденник, послання, монолог та ін.

**Пунктуа́ція** *(лат. punctuatio, від punctum — крапка)* — 1) система графічних позаалфавітних знаків (розділових), які становлять разом із графікою та орфографією основні засоби писемної мови; головне призначення П. — членування та графічна організація писемного (друкованого) тексту; 2) правила, які кодифікують норми пунктуаційного оформлення писемного тексту; складаються історично для кожної мови; 3) розділ мовознавства, який вивчає закономірності системи П. і норми використання розділових знаків. Загальноприйнята система П. загалом забезпечує логіко-смислове і синтаксичне членування тексту, однак вона далеко не завжди задовольняє вимоги художнього, передусім поетичного, тексту. Тому письменники нерідко вдаються до авторських розділових знаків. Це т. зв. поетична П. — свідоме відхилення від нормативної П. та її індивідуально-авторське використання у художньому творі, що сприяє поглибленню семантики, підвищенню експресивності та ритмічної організації висловлення. Розділові знаки, і нормативні, і авторські, замінюють на письмі інтонаційні засоби усного мовлення, створюють необхідні задля авторської інтерпретації паузи з метою окреслення, наголошення слова, словосполучення. Водночас поетична П. є не тільки знаком паузи чи потрібної інтонації, а й самостійним смисловим елементом, скажімо, засобом пригальмування зорового сприйняття: *«А земля — цвіте!»* (Є. Плужник); *«Щось мріє гай —/ Над річкою. / Ген неба край —/ Як золото»* (П. Тичина). Поетична П. властива також і прозі: *«Коли смеркається — електрика починає красти відблиски фарб»* (Ю. Яновський); *«Усіх прихистила Україна — господарів і заброд, для усіх однаково легка або важка її земля — хто має право судити мертвих?»* (Р. Іваничук). В поезії XX ст. трапляються випадки повної відмови від будь-якої П.: *«А я у гай ходила / по квітку ось яку / а там дерева люлі / і все отак зо-*

*зулі / ку/ку»* (П. Тичина); *«Мить / І заплакали пальці її / Мить / Засміялися пальці / І рояль почав танути»* (М. Вінграновський).

**Пури́зм** *(франц. puriste, від лат. purus — чистий)* — 1) позірне прагнення до чистоти й суворості моралі; 2) надмірне прагнення зробити недоторканними якісь норми мови, скеровані на усунення іншомовних елементів, насамперед у лексиці, словотворенні й синтаксисі, і заміну їх неологізмами чи народномовними конструкціями. Гіпертрофований П. збіднює стилістичне багатство мови й утворює зайві лексичні дублети, поглиблюючи різницю між розмовною й літературною мовою.

**П'ятиві́рш** — п'ятирядкова строфа за схемою римування абааб:

Вона глуха, вона німа: а
Гукай, кричи, співай до рана — б
Усе дарма, усе дарма — а
Не озоветься біла тьма... а
І знов вертає Біла Панна... *(С. Черкасенко).* б

# Р

**«Ра́да»** — літературно-науковий альманах, упорядкований М. Старицьким замість недозволеного цензурою місячника і виданий у Києві (1883—84). Тут були надруковані твори М. Старицького («Не судилось», «До України», «До М. Лисенка», «Учта», «На морі», переклади та переспіви з англійської і угорської поезій), П. Куліша («Поет», «До кобзи та до музи», «На чужій чужині»), Б. Грінченка («Матері», «Сестрі», «До праці», «Наша доля», «Минуле»), Я. Щоголіва («Ткач», «Родина», «Шинок»), І. Нечуя-Левицького («Микола Джеря»), Панаса Мирного («Повія», «Як ведеться, так і живеться»), Д. Мордовцева, Ганни Барвінок, І. Тобілевича, М. Садовського, Олени Пчілки та ін., а також етнографічний нарис «Песиголовці» Г. Лук'янова, публіцистично-наукова стаття «Про хліборобські спілки» В. Василенка, «Бібліографічний покажчик нової української літератури (1798—1783)», складений М. Костомаровим, його ж додатки «Найголовніші спільні писання про українську мову, літературу і про українські питання» та статистика «Якого року скільки книжок було надруковано». Анонсоване продовження альманаху з цензурних причин не з'явилося.

**Райо́шник** — форма давнього тонічного речитативного віршування, що має фольклорну основу. Метрична та ритмічна організація для Р. не обов'язкова. Рядки в ньому переваж-

но нерівні, з парним римуванням, здебільшого дієслівним. Ці принципи закладені й у багатьох ін. формах речитативного віршування. З огляду на це Р. називають ще фразовиком або римованою прозою. У писемній літературі форма Р. застосовувалася, зокрема, в інтермедіях (інтерлюдіях) — невеличких комічних сценках, призначених розважати глядачів в антрактах між діями «шкільних драм». Ось репліка чорта з інтермедії «Баба, дід і чорт»:

Один день, бабко, і ти, діду, милії,
Вижу, же є-сьте веселії і барзо подпилії.
Музики питаєши? Я грач чудзоземски,
І волачай потішний, а жартун вшеленски;
Як заграю — не кождій в танцу весело скачет,
А інший з танечников і ревне заплачет.
Я такий музикант єстем: як скоро заграю,
То тим, що танцуют, пекло отвирают.

**Рапсóдія** *(грец. rhapsōdia — епічна пісня)* — у Давній Греції — уривок епічної поеми про богів та героїв (це ж стосується Гомерових «Іліади» та «Одіссеї»), що його виконував мандрівний професійний співець (рапсод), який замінив співця-імпровізатора (аеда). Замість ліри, як в аеда, він тримав лаврову гілку — символ, що дозволяв йому виступати на зборах та змаганнях під час громадських свят. У нову добу Р. називали великі інструментальні музичні твори, що мали кілька різних за змістом частин, написаних за мотивами народних пісень, легенд чи балад. Такий зміст вкладав у цей термін угорський композитор Ф. Ліст. Зверталися до Р. й українські композитори (М. Лисенко, Г. Майборода, М. Вериківський та ін.). Р. як поетичний жанр — досить рідкісне явище в українській ліриці. Такою, зокрема, є «Ганзейська рапсодія» Є. Маланюка.

**Реалíзм** *(лат. realis — речовий, дійсний)* — ідейно-художній напрям у літературі і мистецтві XIX ст. З 30-х набуває розвитку у Франції, згодом в інших європейських літературах. На відміну від романтизму, який зосереджував увагу на внутрішньому світі людини, основоположною для Р. стає проблема взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу (характеру) особистості. Замість інтуїтивно-почуттєвого світосприйняття на передній план у літературі висувається пізнавально-аналітичне начало, а типізація дійсності утверджується як універсальний спосіб художнього узагальнення. Література стає засобом пізнання людиною себе і навколишнього світу, набуває аксіологічного (ідеологічного) звучання. Принцип вірності реальній дійсності усвідомлюється як критерій художності, як сама художність. Визначальними для Р. були прагнення до об'єктивності і безпосередньої достовірності ві-

дображення, послідовне дотримання міметичних принципів (художнє відтворення життя «у формах самого життя»), переорієнтація з минулого на сучасність, конкретно-історичний підхід до явищ дійсності, розуміння історії як поступального розвитку (прогресу), правдивість у зображенні деталей, віра в гуманістичні ідеали, конфліктність (драматизація) як сюжетно-композиційний спосіб формування художньої правди, превалювання прозових жанрів у літературі (роман, повість) та ін. На формування реалістичного світогляду мали вплив філософія позитивізму, розвиток природничих і суспільних (економіка, соціологія, психологія) наук та ін. Слово «Р.» відоме ще з середньовічних часів. У схоластичній філософії Р. називався напрям, який, на противагу номіналізму, приписував абстрактним поняттям (універсаліям) реальне існування. Наприкінці XVIII ст. поняттями «Р.», «реаліст» означується певний тип мислення і поведінки (практичність, здоровий глузд), відмінний від типу ідеаліста, мрійника. З кінця 20-х XIX ст. термін «Р.» починає вживатися французькою критикою стосовно «нової школи» у літературі, на відміну від «літератури ідей» (класицизм) та «літератури образів» (романтизм). Першого теоретичного обґрунтування як напрям у літературі і мистецтві Р. набуває завдяки художникові Ж.-Д.-Г. Курбе, який у передмові до каталогу виставки своїх полотен під назвою «Реалізм» (1855) обґрунтував програмні засади реалістичного напряму, та письменникам Шанфльорі і Л.-Е.-Е. Дюранті, які виступили з теоретичними деклараціями у збірнику «Реалізм» (1857) і журналі «Реалізм» (1856—57). З цього часу поняття «Р.» стає широковживаним як у художній практиці, так і в літературній критиці й естетиці. Найвидатнішими представниками Р. були О. де Бальзак, Стендаль, Ч. Діккенс, Г. Флобер, В. Теккерей, М. Гоголь, Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Тургенєв, Л. Толстой, Ф. Достоєвський, А. Чехов, І. Франко, Б. Грінченко, О. Кониський та ін. У літературознавстві існують різноманітні концепції і тлумачення Р., його змісту, напрямів, хронологічних меж. Одні дослідники вважають Р. властивим літературі і мистецтву споконвіків, виділяючи античний Р., ренесансний Р., просвітницький Р., Р. XIX ст., Р. XX ст.; інші — пов'язують його виникнення з епохою Відродження або сімейно-побутовим романом XVIII ст. Існують теоретичні версії «Р. без берегів», «наївного Р.», «магічного Р.», виділяють «етнографічно-побутовий Р.», національні різновиди Р.; розглядають Р. як художній метод, художню систему, тип художнього мислення і творчості тощо.

**Революційний романтизм** — стильова хвиля в українській поезії на межі 10—20-х XX ст., яка, на відміну від класичного романтизму, схильного до неподоланного розриву між ідеалом та дійсністю, намагалася «одним ударом» покін-

чити з усілякими суспільними суперечностями. Наполягаючи на абсолютизації заперечення одних цінностей задля тотального утвердження інших, Р. р., на якому позначалися модні на той час риси більшовизму, переймався мотивами абстрактного космізму («Електрида» В. Еллана (Блакитного), «Навколо» В. Сосюри, «В електричний вік» М. Хвильового та ін.), хоч і зберігав національний колорит. Подеколи Р. р. обстоював принципи аскетичного ригоризму, доходив навіть до «оспівування» аморального «червоного терору» (В. Чумак) і цим різнився від неоромантизму, котрий прагнув уможливити духовний ідеал у дійсності, *вивищити цю дійсність до нього.*

**Редагува́ння** — вид фахової діяльності у пресі і книговиданні, пов'язаної з підготовкою до випуску в світ творів друку та аудіовізуальної продукції; складова видавничого процесу, зміст якої полягає у творчій роботі редактора над рукописом твору з метою його поліпшення, підготовки для поліграфічного відтворення і випуску в світ. Сучасне уявлення про Р. почало формуватися з виникненням книгодрукування (в Європі — середина XV ст.). З розподілом праці Р. виділилося в самостійний вид фахової діяльності. З другої половини XIX ст. відбувається спеціалізація редакторської праці.

**Реда́кція** *(франц. rédaction, від лат. redactus)* — літературне опрацювання, підготовка тексту до друку; організація (колектив), що здійснює підготовку і випуск у світ друкованих видань; різновид, варіант того самого твору.

**Реди́ф** *(араб. букв. — той, хто сидить за вершником)* — повторювання слова або кількох слів наприкінці кожного рядка в тюркомовній, арабській класичній та сучасній східній поезії, поширене, скажімо, в газелі. Застосований у першому бейті, Р. без будь-яких змін має перейти весь вірш, як в одному з творів Гафіза, перекладеному В. Мисиком:

Днів, що з друзями провів, не забувай!
Тих далеких любих днів не забувай!
Як уста твої отруїть сум,
Тих, із ким ти пив і їв, не забувай!
Хай тебе вже й не пригадує ніхто,
Ти й тепер їх, як братів, не забувай! [...].

**Ре́квієм** *(лат. requies — спокій)* — багатоголосий циклічний вокальний чи вокально-інструментальний твір скорботно-патетичного звучання; вид католицького богослужіння. За аналогією до музичного значення Р. застосовується і в художній літературі, передусім у поезії, наприклад «Requiem» М. Чернявського:

Як мрійний сон пливуть літа...
І як на моря млистій грані
Щезає човен у тумані,
Так зникне молодість свята.

А там... там смерть і забуття...
Страшна безодня безпросвітня,
Де не засвітиться новітня
Ніколи вже — зоря життя...
І всі ми згинемо, мов сон...
Забудем все, всі нас забудуть,
А інші люди жити будуть,
Їм буде сяять Оріон [...].

Р. може бути і частиною більшого, ніж вірш, за обсягом поетичного твору, правити за фінал твору (поема «Прокляті роки» Юрія Клена) або ж бути жанровим виразником цілої поеми («Похорон друга» П. Тичини).

**Рема́рка** *(франц. remarque — примітка)* — авторські пояснення у драматичному творі стосовно умов та часу дії, зовнішнього вигляду та поведінки дійових осіб тощо. Р. виконують настановчу роль для режисерів, акторів та читачів.

**Ремінісце́нція** *(лат. reminiscentia — згадка)* — відчутний у літературному творі відгомін ін. літературного твору. Проявляється в подібності композиції, стилістики, фразеології. Р. — це здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. Є одним із носіїв смислу; компонент форми, що має змістово-семантичне значення, образ літератури в літературі. Р. має дуже широкий діапазон функцій. Може бути дзеркалом культурного тла середовища, відтворенням художньої атмосфери часу; нерідко включається в літературну полеміку і має зв'язок із пародіюванням створеного раніше. Р. можуть бути явними (пряме цитування) або опосередкованими, підтекстовими. За своєю функцією, літературною суттю Р. дуже подібна до стилізації та алюзії. Однак, на відміну від них, загалом не усвідомлена автором — виникає внаслідок сильного впливу на нього творів ін. письменників. Р. мають місце в творах багатьох українських письменників, наприклад у творі «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альцести у Слобожанську Швейцарію» М. Йогансена, навіяні творами Л. Стерна, В. Шкловського, Б. Пастернака, В. Поліщука.

**Ренеса́нс** — див.: **Відродження.**

**Репертуа́р** *(лат. repertorium — список, опис)* — сукупність музичних і драматичних творів, які виконуються в театрі за певний час; ролі, в яких виступає актор, або добір творів, з якими виступають співак, музи́ка, читець.

**Ре́пліка** *(лат. replico — повертаю назад, відбиваю)* — вислів одного з учасників драматичного діалогу або розмови, суперечки чи сварки, який є реакцією на чуже висловлювання і перебуває з ним у тематичному і значеннєвому зв'язках. Р. може бути висловом композиційно замкнутим, внутрішньо організованим і зв'язним або набувати форми т. зв. тиради,

характерної для діалогів класицистичної драми. Незважаючи на формальні прикмети монологу чи композиційно замкнутого висловлення з виразно окресленими межами, Р. — ланка діалогічного порозуміння і тільки разом з ін. висловами (репліками) утворює смислову цілісність. Зв'язки з іншими Р. окреслюють орієнтованість окремої Р. на адресата та його попередні висловлювання (*«Степане! Що ти кажеш?»*), вказують і виокремлюють предмет реагування мовця (*«Мене бояри цілувати мають?»*), водночас визначають її стосунок до предмета розмови (*«Чи се мені причулося?»*). Зв'язок з попереднім висловом не мусить бути тематично і мовленнєво увиразнений, як це має місце в аналізованому прикладі з драми Лесі Українки «Бояриня» (Оксана повторює в запитальній формі слова Степана про поцілунок московських бояр), він може бути опосередкованим і виражатися у формі алюзії. Р., крім того, домагається реагування з боку адресата (співрозмовника) або часто таку реакцію випереджує, визначає і формує. Питальна форма репліки Оксани і виражене з її допомогою здивування зумовлюють відповідь з боку Степана, яка пояснює те, що у творі подається як наступна репліка (*«Ні, серце, воно так є, та в тім нічого злого, — то тільки звичай!»*). Відповідь Степана — чергове реагування (репліка) на слова Оксани, що спричинює перетворення розмови цих двох осіб на органічно пов'язаний між собою ланцюг реплік. Між Р. виникають різного типу діалогічні відношення, наслідком яких є поява в діалозі двоголосих слів. Двоголосими словами в розмові Оксани і Степана є «поцілунок в уста». Термінові «Р.» надав ширшого значення Є. Чаплієвич, який вважає «великою реплікою» навіть цілий літературний твір у діалоговому стосунку до творів, написаних раніше, одночасно, і — як антиципація — до майбутньої творчості. Наприклад, вірш «Репліка» Є. Маланюка («Не сперечатимусь, я син свого народу...») написаний в полеміці поета з критиками Я. Савченком та М. Доленгом.

**Рéпліка в літератýрній крúтиці** — невелике за обсягом спростування або заперечення неприйнятних для автора положень, думок, суті публікацій. Р. можуть бути редакційними (висловленими від імені часопису) і авторськими. Р. — гострий спосіб обміну думками у критиці, широко використовується в літературних полеміках. Р., наприклад, часто послуговувалися львівські часописи 20—30-х XX ст., що стояли на різних ідеологічних позиціях, для виявлення свого ставлення один до одного і до літературного процесу загалом.

**Репортáж** *(франц. reportage)* — повідомлення в періодичних виданнях, радіо- і телепередачах про важливі події суспільного життя, а також мистецької та літературної дійсності. Р. має різні форми: розповідь, діалог, інтерв'ю тощо.

**Ретардáція** *(лат. retardatio — затримка, уповільнення)* — композиційний прийом, властивий епічним та драма-

тичним творам; гальмування прямого розвитку сюжетної дії, уповільнення розповіді про зображувану подію. Досягається позасюжетними компонентами: ліричними (авторськими) відступами («Катерина» Т. Шевченка, «Дон Жуан» Дж. Байрона), літературно-філософськими, публіцистичними роздумами («Земля», «Поема про море» О. Довженка, «Доктор Фаустус» Т. Манна), історичними сценами, екскурсами в минуле (епізоди руйнування Запорозької Січі, запровадження кріпаччини в Україні в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Івана Білика та Панаса Мирного), зверненням автора до читача або літературного персонажа (застереження Пилипкові в оповіданні «Морозенко» Панаса Мирного), статичними описами (розгорнутий пейзаж, інтер'єр, портрет, авторські характеристики), розмаїтими передісторіями і міжісторіями, спогадами героїв («Мартін Іден» Дж. Лондона) та ін. Таку ж функцію виконують вставні епізоди, новели (історія капітана Копєйкіна в «Мертвих душах» М. Гоголя, «Чорне вогнище» в «Соборі» О. Гончара, «Посмертні записки Піквікського клубу» Ч. Діккенса), сни (сон Немидори в «Миколі Джері» І. Нечуя-Левицького, сон Регіни в «Перехресних стежках» І. Франка), листи («Червоне й чорне» Стендаля, поема «Дезертир» Ю. Федьковича), повтори однорідних епізодів з поступовим підсиленням, характерним для казок, авантюрних і лицарських романів. У драматичних творах розвиток дії затримується і етнографічними сценами народних обрядів, піснями, танцями, сентенціями, зверненими до глядача («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка та ін.).

**Ретроспе́кція** *(лат. retro — назад і specto — дивлюсь)* — пригадування подій, колізій, що передували моментові фабули, в якому перебуває оповідач або персонаж епічного твору; одна з форм психологічного аналізу, з допомогою якої твориться художній час. Широко використана, наприклад, у романах «Перехресні стежки» І. Франка, «Диво», «Я, Богдан» П. Загребельного, «Твоя зоря» О. Гончара, в повісті «У череві дракона» М. Руденка. Р. — прийом, протилежний антиципації.

**Рефера́т** *(лат. refero — повідомляю)* — стислий письмовий або усний публічний виклад змісту однієї або кількох наукових праць, що стосуються певної проблеми чи літературного твору. Різновид Р. — автореферат — короткий виклад основних положень наукового дослідження, власної праці, зокрема літературознавчої, стислий переказ її концепції з характеристикою методів і методики дослідження, зроблений письмово самим автором. Як правило, подається разом з дисертацією і публікується окремою брошурою.

**Рефле́ксія** *(лат. reflexio — вигин, відображення)* — емоційне осмислення у художньому творі автором власних переживань, роздуми над динамікою душевного стану. Цей різно-

вид психологічного самоаналізу найбільш притаманний ліриці та жанрам, близьким до неї (віршам у прозі, ліричній драмі), в яких розкривається найпотаємніша специфіка духовного світу людини, як, скажімо, у медитаціях Олександра Олеся:

Ах, скільки струн в душі дзвенить!
Ах, скільки срібних мрій літає!
В які слова людські їх влить?!
Ні, слів людських для їх немає...
Вони ж так прагнуть в слові жить...

Звертаються до Р. як жанру сучасні поети, наприклад, М. Стрельбицький — автор циклу «Рефлексії».

**Рефре́н** *(франц. refrain)*, або **При́спів**, — повторення групи слів, рядка або кількох віршових рядків у строфах. Подеколи набуває жанрових ознак, як-от в «Елегії з рефреном» В. Підпалого:

[...] А втім, мені легко-легко,
бо знаю: вернулись птахи —
трава забуяє вгору;
а втім, мені легко-легко,
бо знаю: вернулись птахи —
научать літати листя;
а втім, мені легко-легко,
бо знаю: вернулись птахи —
повіє весняний вітер;
а втім, мені легко-легко,
бо знаю: вернулись птахи —
у гніздах пташата будуть...

Повторення однієї і тієї ж теми, спостережене у наведеній «Елегії...», наявне і в складних строфічних конструкціях (рондо, рондель тощо). Такий Р. у пісні має назву «приспів», вживається як повтор наприкінці куплетів або після кожного куплету.

**Реце́нзія** *(лат. recensio — огляд, розгляд, оцінка)* — жанр літературної критики, що розглядає й оцінює твори художньої літератури та мистецтва, визначає їх художню вартість та характеризує допущені, на думку критика, хиби, недоліки. Р. притаманні такі ознаки: наявність бібліографічного опису видання (може бути повним або скороченим, мати свої певні усталені варіанти розміщення в тексті — найчастіше бібліографічний опис розпочинає Р.), звертання до конкретного твору, аналіз і оцінка його в усіх компонентах. Існують такі різновиди жанру Р.: анотація, коротка Р. (відгук), реферативна Р., звичайна газетна (журнальна) Р., проблемна Р., Р.-есе, Р.-діалог, Р.-фейлетон, Р.-памфлет, Р.-жарт, Р.-лист, авторецензія, рецензентська репліка.

**Рецепти́вна** *(лат. receptio — сприйняття)* **есте́тика** — різновид естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі

сприймання художніх творів, їх впливу на публіку (естетика впливу). Спираючись на праці естетиків-феноменологів (Н. Гартмана, Р. Інгардена), систему положень розробили німецькі філологи Г.-Р. Яусс і В. Ізер в 70-ті XX ст. Це, власне, проблема читача, яка активно розроблялася і в українському літературознавстві ще в 20-ті. Вихідна теза Р. е. полягає в тому, що художній твір — не замкнута іманентна структура, а вся його багаторівнева структура, зумовлена орієнтацією на реципієнта. У системі «автор — твір — читач» прихильники Р. е. зміщують акценти: від естетики самовираження автора з її біографічним методом та естетики структуралізму з її методом повільного, замкнутого читання вони перейшли до вивчення читацьких реакцій, оцінок. В. Ізер висловив плідну ідею про те, що в тексті твору від самого початку закладено функції послання, у ньому міститься «імпліцитний читач», а У. Еко обґрунтував положення про відкритий характер художнього твору. Увагу було привернуто до розбіжностей між текстом і твором, до адекватності читацького сприймання та проблем інтерпретації тексту художнього твору, смислу художніх висловлювань. Такий естетико-функціональний підхід до вивчення художньої літератури давав можливість уникнути поверхового гносеологізму і вульгарного соціологізму, які довго панували у радянському літературознавстві. Проблематику адресата художнього слова, структури літературних творів по-своєму розробляв М. Бахтін, ідеї Р. е. застосовували у своїх дослідженнях російські вчені Ю. Борєв, М. Гей. В Україні проблему читача в середині 60-х, спираючись на праці О. Потебні, І. Франка, О. Білецького, розробляли Б. Кубланов, Г. Сивокінь, Р. Гром'як, В. Брюховецький, М. Ігнатенко, а в історико-літературних дослідженнях на ідеї Р. е. спиралися М. Яценко, В. Смілянська, Г. Клочек та ін.

**Рецепти́вна пое́тика** — розуміння поетики на засадах рецептивної естетики, згідно з якими всі зображально-виражальні художні засоби, елементи структури твору проектуються на реципієнта: є фізичною основою сприйняття, збуджують емоції читача, підтримують і динамізують його увагу, доносять до адресата авторський задум (див.: **Герменевтика; Інтерпретація**).

**Реце́пція** — запозичення письменником ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших письменників чи літератур з подальшим їх творчим переосмисленням (трансформацією). Наприклад, збірка «Пальмове гілля» А. Кримського написана в результаті Р. митцем східної поезії, а повісті «Чаша Амріти» (1968), «Покривало Ізіди» (1988), «Вогнесміх» (1988) О. Бердника позначені слідами Р. автором філософських вчень Індії.

**Речитати́в** *(італ. recitativo, від лат. recitare — читати вголос, виголошувати)* — наспівна декламація, що характеризується емоційно забарвленою інтонацією, зміщенням,

посиленням чи зниженням логічних та ритмічних наголосів, смисловим наповненням пауз, застосуванням стилістичних фігур тощо. Зміна тексту безпосередньо позначається на Р., яким виконуються народні думи, голосіння, вокальні жанри (кантати, ораторії і т. п.), художнє читання.

**Ригори́зм** *(франц. rigorisme, від лат. rigor — твердість, суворість)* — непохитне дотримання певних, переважно морально-етичних, принципів, аж до дріб'язкової суворості та прискіпливої фанатичності. Класичним прикладом тенденційного Р. може бути серія послань Івана Вишенського, не сприйнята українством XVII ст., оскільки аскетичний пафос не відповідав духові національної ментальності, щедро ліричної, зорієнтованої на гармонійне співжиття з природою. Мотиви Р. з'являлися й пізніше в українській літературі, зокрема у ліриці вольових імперативів В. Еллана (Блакитного) («Після Крейцерової сонати», «Я знаю» та ін.), О. Ольжича, передусім у збірці «Вежа».

**Ри́ма** *(грец. rhythmos — мірність, сумірність, узгодженість)* — суголосся закінчень у суміжних та близькорозташованих словах, які можуть бути на місці клаузул або перебувати в середині віршового рядка. Р. як звукове, а не графічне явище охоплює ритмічний акцент і наступні за ним звуки (іржава — держава), навіть групи слів (складна Р.: характерника — химерний кат), зрідка — цілі рядки (панторима), тісно пов'язується з ритмомелодикою, лексикою, синтаксисом, строфікою віршованого мовлення. Попри те що їй відводиться чільна роль у ліричній композиції та строфотворенні, вона виконує й ін. функції: естетичну, мнемотехнічну, магічну, ритмоінтонаційну, жанрововизначальну. Р. також виповнюється важливим смисловим навантаженням, поглиблюючи основний зміст поетичного твору:

О Боже мій, така мені печаль
і самота моя така безмежна,
нема вітчизни. Око обережно
обмацує дорогу — між проваль *(В. Стус).*

Тут, зважаючи на послідовність римування даної строфи (кільцеве та суміжне), відповідно у більш прямій формі розкривається екзистенціальне переживання поета: печаль — (між) проваль; безмежна — обережно. Водночас Р. відображає і певні нюанси, приховані в основному поетичному тексті. Тому вважати її за версифікаторську оздобу безпідставно. Як свідчення шляхетного смаку та інтелектуальної винахідливості Р. вказує на невичерпні можливості одухотвореної версифікації, навіть у межах канонічних форм, на переборення шаблонності банальної, зуживаної Р. завдяки свіжій, вишуканій, неординарній. За місцем ритмічного акценту (наголосу) в суголосних словах Р. поділяються на окситонні (чоловічі), парок-

ситонні (жіночі), дактилічні та гіпердактилічні, за якістю співзвуч бувають багаті та бідні, за повнотою суголось — точні і приблизні, за розташуванням у строфі — суміжні (парні), перехресні, кільцеві (охопні), тернарні, кватернарні, за грою значень — каламбурні, залежно від інтервалу чи за відсутністю його. Подеколи трапляється різнонаголошена Р. Правлячи за основний чинник строфотворення, Р. поширена й у астрофічному вірші, може не вживатися у строфі (білий вірш, білий сонет). Переважна більшість творів сучасної поезії — римована, однак античній версифікації Р. була майже не відома, хоч подеколи траплялася (двовірш Горація у «Посланні до Пізонів»). Вважається, що Р. запровадилася пізньолатинською (християнські гімни IV ст.) та давньонімецькою («Книга Євангелій» Отфріда, 862) поезією, а відтоді, з IX ст., зазнала поширення та канонізації. Слово «рима» в низці мов було чоловічого роду (німецька, польська) та жіночого (італійська, іспанська, французька, англійська, російська, українська), подеколи застосовувалось у значенні «вірш» (Італія, Іспанія). В добу класицизму, зорієнтовану на антику, відбулася деканонізація Р., що позначилося на творчості Ж. Расіна, Ф.-Г. Клопштока, пізніше — Ф. Гельдерліна, романтика за світовідчуванням, однак усунути її з поезії не могли. І нині вона співіснує з неримованим віршем, виявляючи свій невичерпний потенціал.

**Римáрій**, або **Римівнúк**, — словник рим, вживаних у певній національній поезії відповідної історичної доби. Такі словники добре відомі західноєвропейському літературознавству, зокрема в Іспанії (П.-Б. Кампой), у Франції (Ф. Мартінон) тощо. В Україні над Р. працював С. Караванський, у діаспорі — Лідія Далека. В 1979 у видавництві «Наукова думка» (Київ) з'явився «Словник українських рим», упорядкований А. Бурячком та І. Гуриним. Незважаючи на цензурні обмеження, що позначилися на змісті цього видання, воно не втратило свого значення й досі.

**Римувáння** — особливість розташування рим у вірші, інтервал між ними. Трапляються випадки, коли відстань між римованими словами відсутня, якщо вони вживаються або побіч одне одного (*«Є незмінна земля, і усе на ній зміна невпинна»*, О. Ольжич), або розмежовані цезурою (*«Виходимо босі // і коси ми точим»*, Я. Савченко) чи віршовою паузою, коли вірш закінчується одним суголосним словом, а другим починається наступний (*«Жорстокий смерч, що виведений строго / З сухого серця і живущих дум»*, М. Бажан). В інших випадках Р. (римований інтервал) набуває істотного значення. Найпростішою формою Р. з відстанню між співзвучними словами вважається суміжна або парна (аа бб вв), що вживається як у ліричних мініатюрах (*«Самі на себе дивляться лі-*

*си, / розгублені од власної краси»*. Ліна Костенко), так і в поемах («Данило Галицький» М. Бажана). Перехресне римування складніше, в ньому римуються кінцеві слова парних рядків, а непарні — з непарними (абаб), воно найпоширеніше в сучасній силабо-тонічній версифікації:

Кучугури димів на ліси намело. а
Яма світла між них — як забута копальня. б
Закінтюженим небом пливе НЛО — а
Безпритульний вінок на Івана Купала *(І. Римарук).* б

Часто застосовується і кільцеве, або охопне, Р. (абба):

Сотий день в дорозі. Сотий день ще й ніч. а
І куди ж ти рвався, поспішав затято? б
Краще не питаймо. Звісно ж, не на свято. б
А якщо й на свято, то не в тому річ *(П. Куценко).* а

Подеколи в катрені спостерігається і неспароване Р., тобто коли в ньому римуються другий та четвертий вірші (—а —а):

Не місяць і не зорі, —
І дніти мов не дніло. а
Як страшно!.. Людське серце —
До краю обідніло *(П. Тичина).* а

Варті уваги також менш поширені форми Р., спостережувані у восьми віршах ( — а — а — а — а), і водночас тернарна (— — а — — а) та кватернарна (— — — а — — —а) рими — рідкісні для української поезії форми, де відповідно римуються лише третій та четвертий вірші:

Такі чужі ці низькі, синяві гори.
Когорта прийшла в село на відпочинок.
Поховались біляві полохливі дівчата,
Нависає гілля могутніх дубів. а
О, шляхи ці і курява, і гальські простори.
Товариші оповідають сміховинок. —
Вечір. Мариться біле кампанське місто, мати, —
Скромна сестра і галас малих братів *(О. Ольжич).* а

У світовій версифікації трапляються випадки із значно більшими інтервалами Р., як, приміром, в італійській баладі. Зовсім протилежного вигляду набуває монорим, притаманний переважно східній поезії, де рядки (зокрема, катрен) пов'язані однією римою, що засвідчує поема «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі (переклад М. Бажана):

Славлю я любов високу, душ піднесених потугу, а
Що її не класти в слово, в нашу мову недолугу. а
Дар небес — таке кохання, неземне стремління духу, — а
Хто до нього прагне, мусить знести горе, злидні й тугу. а

**Ри́тм**

Див.: **Газель; Октава; Рубаї; Секстина; Сонет; Терцет; Терцина** та ін.

**Ри́тм** *(грец. rhythmos — такт, розмірність, узгодженість)* — закономірне чергування у часі подібних явищ, впорядкований рух, котрий у художній літературі набуває естетичного значення. Формулювання Р. дав еллінський філософ Арістоксен у IV ст. до н. е.: «Коли рух, котрий відчувається нами, такий, що розпадається на дрібні частинки, це називається ритмом». Однак, крім рівності таких частинок, у природі існує ще й їхня співмірність, що відобразилася на специфіці версифікації, на її квантитативній та квалітативній системах. Так, Р. може формуватися і за рахунок довгих та коротких складів (античне віршування), і за рахунок їх кількості (силабіка), і за рахунок принципу наголошеності та ненаголошеності (силабо-тоніка), і за рахунок наголосів у вірші (тонічне віршування). У всіх випадках віршовий Р. постає співвіднесенням віршів як співмірних відрізків, виникає завдяки динамічному їх сполученню. Р. притаманний і прозі, як і взагалі людському мовленню, пов'язаному із ритмічною основою — вдиханням та видиханням, а відтак — з паузами, котрі почленовують мовний потік на окремі одиниці (такти), що включає в себе один ударний момент (акцент) та один або кілька неударних. «Такт» як поняття музики вживається за аналогією й у віршознавстві, оскільки віршовий твір (на противагу прозі) яскраво увиразнює ритмоінтонаційні особливості поетичного мовлення, близькі до властивостей музичних творів. Недарма спочатку поезія і музика існували неподільно, бо мали спільну ритмічну основу — мелодійність. У поетичному тексті Р. витворює враження «плавності» або «стрімкості» та ін. ознак експресивності, а також широкий діапазон переживань — від суму до радості, залежно від того, яким розміром написано текст. У Р. спостерігаються його конкретно-історичні властивості (у новоєвропейській поезії він відмінний від античної чи тюркомовної), має риси національного світосприйняття (коломийковий розмір в Україні), котрі збагачуються і новими ритмоінтонаційними тенденціями, що з'явилися в українській поезії разом із появою силабічного вірша у XVII ст. чи силабо-тонічного у XIX ст., чи верлібра у XX ст. Для сприйняття певної ритмічної традиції необхідна відповідна версифікаційна культура, адже люди, виховані на ямбічних чи хореїчних розмірах, не завжди легко сприймають тактовики чи верлібри, які їм видаються ритмізованою прозою. Термін «Р.» означає фактичне розташування наголошених та ненаголошених складів у конкретному віршовому розмірі силабо-тонічної системи, динаміку акцентної ритмоінтонації у тонічній системі та верлібрі.

**Ри́тміка** *(грец. rhythmikos — мірний, рівномірний)* — вчення про ритм. Цей термін у віршознавстві вживається у двох значеннях: лад ритму певного віршового твору чи сукупності творів; розділ віршознавства, спрямований на вивчення Р. у різних системах версифікації (розміри, рими, строфи тощо). Дослідження Р. розпочалися задовго до н. е., породивши чимало наукових напрямів, відмінних за філософськими та методологічними позиціями. Її внутрішню природу пов'язували з музикою або зі стопою (теорія стоп), або з інтонацією, чи фіксуванням масового повторення однорідних елементів (статистичний метод) і т. п., однак поки що не існує інтегрованої системи Р. (ритмології).

**Ритмíчна прóза** — літературознавче поняття, вживане у різних значеннях. Часто трактується як перенесення на терени художньої прози віршових розмірів, фрагменти яких спостерігаються у новелі «Подвійне коло» Ю. Яновського (тонічний вірш): *«І смерч розбився об купу коней і трупів...»*. Такі фрагменти, що виконують стилістичну функцію, з'являються у прозових творах спорадично. Подеколи Р. п. застосовується як визначення вірша у прозі, хоч у цьому жанрі наявна своя специфіка, що різнить його від власне прози.

**Ритмíчний акцéнт** — наголос на сильному місці стопи у силабо-тонічному віршуванні, де наголошені склади чергуються через строго визначені інтервали (для ямба — це перші, для хорея — другі склади), збігаючись із смисловим наголосом поетичного мовлення.

**Ритóрика** *(грец. rhētorikē — ораторське мистецтво)* — наука про красномовство. Як ораторське мистецтво виникла в Елладі, звідки поширилася на Давній Рим та новочасну Європу. У братських школах барокової доби була обов'язковою дисципліною. До її складу входила поетика, що викладалася у вигляді обов'язкового навчального предмета «семи вільних мистецтв». Студенти Києво-Могилянської академії спонукалися до написання та проголошення орацій, а викладачі — до розробок стилістики. Незважаючи на те що Р. пізніше втрачала своє первісне значення, тлумачилася в іронічному аспекті як мовлення зовні привабливого, але внутрішньо порожнього змісту, вона мала вплив на художню літературу, зокрема на подальше вживання та вдосконалення стилістичних фігур, як-от анафора, епіфора, інверсія, еліпсис, паралелізм, умовчання, багатосполучниковість, риторичне запитання, сформульоване не з метою отримання відповіді, а для увиразнення поетичного мовлення (*«Хто там співає тужливі пісні?»*, В. Еллан (Блакитний)), риторичне ствердження (*«Так, я буду крізь сльози сміятись»*, Леся Українка) або заперечення, як в іронічному анафорично-епіфоричному (симплока) вірші «До себе» М. Вінграновського:

Не люби свого сина від колиски його,
Не люби товариства від порогу його,
Не люби всього світу, себе не люби,
Не люби свого духу —
домовину роби!

**Ритурнéль** *(франц. ritournelle, від італ. ritorno — повернення)* — строфа провансальської, італійської та французької поезії; вірш на три або чотири строфи. Кожна строфа складається з короткого (часто з одного слова) рядка, котрий римується із третім довгим, витворюючи своєрідне кільце, другий — лишається неримованим холостим. У сучасній поезії не вживається, хоча трапляються поодинокі випадки, як-от вірш «Три символи» В. Брюсова, відомий у перекладі українською мовою Б. Мельничука. В українській ліриці така строфічна форма, очевидно, набуває приблизних ознак, де перший рядок римується з третім асонансовим суголоссям:

Кругле озеро,
кругле «о —» луни...
Знов я тут — замкнулося коло... *(В. Коломієць).*

**«Рíдна стрíха»** — ілюстрований літературний збірник, упорядкований Василем Лукичем (псевдонім В. Левицького) і виданий 1894 у Львові коштом товариства «Просвіта». До нього включені художні твори різних жанрів, що друкувалися в календарі товариства «Просвіта» за 1894. З поетичних творів подано історичну поему «Павло Апостол» С. Руданського, вірші П. Граба (псевдонім П. Грабовського). «Самотні пісні і думки» В. Лиманського (псевдонім В. Мови), кілька віршових фрагментів О. Філаретова (псевдонім М. Бачинського), цикл патріотичних поезій «З пісень про рідний край», підписаний криптонімом В. (автор, як зазначено в підзаголовку, походить з Наддніпрянщини), поема «Дзяди» А. Міцкевича (в перекладі О. Олександрова). Прозу представляють В. Чайченко (псевдонім Б. Грінченка) оповіданням «Маруся», П. Грабовський психологічним нарисом «Христос воскрес», Ів. Спілка (псевдонім І. Зозулі) оповіданням «Переселенці» та ін. Із літературно-критичних статей виділяється науково-популярний нарис «Євген Гребінка — український письменник» Б. Грінченка. Низка статей має культурно-просвітницький характер.

**«Рíдна шкóла»** — орган педагогічного товариства «Рідна школа», ілюстрований освітньо-педагогічний «часопис для всіх», виходив у Львові щотижня протягом 1932—39 за редакцією І. Герасимовича, М. Струтинського та ін. Присвячений справам виховання і освіти. Обстоював право українців на національну освіту, знайомив з новими досягненнями в галузі дидактики, белетристичними творами з патріотичного та естетичного виховання. В умовах наступу польських влас-

тей на українську культуру, школу закликав свідомих громадян Західної України «згуртуватися під прапором “Р. ш.”» (з редакційної вступної статті). Мав авторів із Буковини, Закарпаття, Галичини та з-за кордону: І. Герасимович, М. Струтинський — зі Львова, педагог і письменник з Буковини І. Карбулицький, культурний діяч і літератор з Волині В. Островський, Марійка Підгірянка із Закарпаття, П. Карманський (друкував кореспонденції з Бразилії) та ін. У журналі друкувалися твори В. Стефаника (новела «Шкільник»), спогади про нього («Стефаник зблизька», М. Ск.), нарис учасниці національно-визвольної боротьби Олени Степанів («Мої спомини із шкільних років»). Часопис мав рубрики: «З життя рідної школи», «Бібліографія», «Різні вісті».

**Різнонаголóшена ри́ма** — асиметричне римування, коли врівноважуються співзвучні слова з різними наголосами — окситонні, пароксітонні, дактилічні, — добре знане в українській пісні (асонанси, консонанси тощо), практиковане Т. Шевченком: *«Розплелася густа косá // аж до пóяса»*. Р. р. спостерігається в поезії раннього П. Тичини, котрий вдавався до прийому очуднення (одивнення):

Десь клюють та й райські птиці
Винó-зéленó.
Розпрозорились озера!..
Тінь. Давнó.

Хоч П. Тичина у слові «зелено» наголосив останній склад, однак воно не втратило свого природного головного наголосу на першому (у вірші — дактилічному) складі. Подеколи Р. р. виконує у його творах функцію канонічної рими (*«Птах — ріка — зелена вика — / Ритми сóняшни́ка»*), де головний наголос зберігається. Можливо, в цьому полягає також один із секретів панмузичності тичининського «кларнетизму».

**«Розвáга»** — «часопис для полонених українців-воїнів» царської армії, які перебували в австрійському військовому таборі у Фрайштаті. Виходив у 1915—17. Видавець — гурток прихильників «Союзу визволення України». Часопис передруковував твори Т. Шевченка («Заповіт»), Ю. Федьковича («Дезертир»), О. Колесси («Смерть гетьмана Павлюка»), Б. Лепкого («На святвечір»), В. Самійленка («На печі») та ін. Номер за 15 серпня 1916 цілком присвячений І. Франкові — з нагоди його смерті. У часописі опубліковано десятки віршів полоненого воїна О. Кобця (справжнє прізвище О. Варавва) — культурно-освітнього діяча серед українських полонених у фрайштатському таборі. Кращі з них стали набутком української поезії воєнного часу, увійшли в літературні хрестоматії. Регулярно друкувалися матеріали під рубрикою «Історичний календар» (хроніка подій), інформація про тих, хто помер у Фрайштаті. Часопис припинив своє існування у

зв'язку з від'їздом полонених в Україну після підписання Брестської угоди.

**Рóзвиток дíї** — розгортання подій, що виростають із зав'язки, своєрідний перебіг розповіді автора про життя, стосунки і дії персонажів. У Р. д. викристалізовуються моральні якості персонажів, кожен з них несе певну авторську думку, які у своїй сукупності утворюють авторську концепцію (ідею твору). Рушієм цього елемента сюжету є загострення конфлікту, інтрига. Приклад яскраво вираженої інтриги — розвиток дії в оповіданні «Посол чорного царя» М. Коцюбинського. Оповідач у зав'язці впізнає у сільському корчмареві ще в недалекому минулому безтурботного гультяя, фотографа. Розповідь Солонини про події, які кардинально змінили його життя, становить інтригу твору. Рельєфно вимальовується і характер конфлікту: це внутрішній психологічний злам у душі людини. Герой усвідомлює, що його попередні пошуки життєвих орієнтирів були хибними. Приїзд Солонини у село з найкращими намірами, зіткнення з селянами, перипетії, крізь які проходить герой, і становлять Р. д. У Р. д. чітко окреслюються основні сюжетні лінії. Так, у повісті «Марія» У. Самчука — це взаємини Марії, Корнія, їхніх трьох синів, у романі-тетралогії «Волинь» — стосунки Володька та Матвія Довбенків. Основні персонажі, вступаючи в конфлікт, втягують у нього ін. героїв. Так, у повісті «Для загального добра» М. Коцюбинського у розвитку подій важливу роль, окрім сім'ї Земфіра Нерона, з одного боку, та членів філоксерної комісії — з ін., відіграють представники сільської влади, робітники, селяни, цигани. Внаслідок вдало скомпонованої інтриги виникають нові колізії. Прикладом несподіваної колізії може слугувати епізод із роману «Сад Гетсиманський» І. Багряного, в якому Андрій Чумак «розколов» слідчого. Р. д. — своєрідне втягування персонажів у певні силові поля, внаслідок чого герої поділяються на симпатичних авторові чи їх антиподів.

**Розв'я́зка** — складова сюжету, розв'язання конфлікту (інтриги) епічного, ліро-епічного, драматичного, а іноді й ліричного (сюжетного) твору. Р., як правило, визначається зав'язкою і є її логічним вираженням, що мотивується всім ходом розвитку конфлікту. Так, у романі «Людина біжить над прірвою» І. Багряного Р. дає читачеві ключ до філософського розуміння болісних шукань головного героя Максима Крота: *«Я буду вмирати, та, поки мого дихання в мені, я буду змагатись і буду квапитись хапати іскри сонця, відбитого в людських очах, я буду з тугою вчитись тайни самому запалювати їх, шукаючи в тих іскрах дороги з чорної прірви в безсмертя»*. Р. — своєрідна спроба розрубати «гордієві вузли» конфлікту, максимально затягнутого у кульмінації (смерть Соломії у водах холодного Дунаю в оповіданні «Дорогою ці-

ною» М. Коцюбинського; своєрідна філософія селянина Андрія у фіналі новели Леся Мартовича «Грішниця»; отруєння Катрі, спроба Дмитра вбити Михайла та звинувачувальна фраза Павла *«Так така, паничу, ваша поезія?!»* у драмі «Не судилось» М. Старицького). Р. може бути раптовою, несподіваною, різко обривати розвиток дії (новела «Ювілят» Т. Бордуляка). Р. розставляє всі крапки над «і», після неї вже неможливий розвиток головного конфлікту (тільки в епілозі автор може розповісти про долю героїв). Так, у романі «Люборацькі» А. Свидницького, який займає 210 сторінок тексту, тільки 4 відведені на Р.: коли стара Люборацька розповідає про трагічну долю сина Антося; Ковинський повідомляє їй про смерть Масі; саморозкривається Галя, втрачаючи повагу як в очах Ковинських, так і читача; чітко вимальовується лінія Фоні Петропавловського — семінариста. Порівняно з ін. елементами сюжету Р. розвивається дуже швидко, як правило, дається в кінці твору, хоча, згідно з авторським задумом, може подаватись і на початку (етюд «Невідомий» М. Коцюбинського).

**Ро́зділ** — графічно виділена частина великого за обсягом епічного або ліро-епічного твору, зумовлена обриванням однієї сюжетної лінії і переходом до початку (або продовження раніше обірваної) нової.

**Ро́змір ві́рша** — визначальна умова структурування вірша. Для тонічної системи (дольник, верлібр тощо) Р. в. характерний кількістю наголосів та розташуванням цезури, для силабічної (восьмискладник, десятискладник і т. п.) — кількістю складів та їх місцем у вірші, для силабо-тонічної — кількістю стоп певного метра та місцезнаходженням цезури. Один із прикладів силабо-тонічного віршування — поезія «Істотне» Є. Маланюка, написана п'ятистопним ямбом з цезурою після другої стопи:

Співа блакить // крізь готику риштовань,
Дзвенить цемент // крізь дужу плоть будов.
І все ж таки: // в началі було — Слово!
І все ж таки: // начальний дух — Любов!

Однак Р. в. не обмежується щойно зазначеними, досить поширеними в українській поезії системами, він спостерігається і в ін., маловживаних віршових формах (п'ятискладова стопа з наголосом на третьому складі) чи в логаедах (гекзаметр, пентаметр).

**Розмо́вна мо́ва** — різновид літературної мови, вживаний у повсякденному спілкуванні, у неофіційних життєвих ситуаціях, відмінний від книжної літературної мови. Характеризується спонтанністю висловлювань без попереднього відбору мовного матеріалу. Форма функціонування Р. м. пе-

реважно усна, діалогічна. Порозуміння за допомогою засобів Р. м. полегшується використанням інтонації та допоміжних позамовних комунікативних засобів — міміки, жестів, урахуванням реакції співрозмовника. Р. м. вживається на всіх рівнях мовної системи, вдаючись до розмовно-побутової лексики і фразеології, емоційно-експресивних засобів, коротких фраз, неповних і односкладних речень, вставних слів, вставлених словосполучень і речень, повторів, приєднувальних елементів. Р. м. своїми конструкціями з послабленими і порушеними зв'язками суттєво відрізняється від літературної (фрази типу *«Ручка (подай, будь ласка), там на столі»*, *«Книжку я радий, що купив»*, *«Наступна зупинка педінститут, зійдете»* та ін.), виявляючи цілком нормальний процес усного спілкування. Можливе вживання Р. м. і в монологічній, письмовій формі (найчастіше в особистому листуванні). У сучасному мовознавстві немає усталеного, єдиного розуміння терміна «Р. м.». Його вживають у таких значеннях: 1) стиль літературного мовлення, протиставлений всім іншим — т. зв. книжним (офіційно-діловому, науковому, художньому, публіцистичному); 2) будь-яке висловлювання в усній формі; 3) побутове мовлення населення. Імітація Р. м. широко застосовується в художній літературі — в епічних та драматичних творах. Вона служить для створення образу оповідача (твори М. Гоголя, П. Куліша, Марка Вовчка, В. Стефаника та ін.), для колоритного змалювання персонажів (у творах І. Нечуя-Левицького, Остапа Вишні). Увага до особливостей розмовного мовлення надає художнім творам життєвої достовірності.

**Розповідáч**, або **Нарáтор** *(лат. narrator — розповідач)*, — різновид літературного суб'єкта, вимислена автором особа, від імені якої в епічному творі він веде розповідь про події та людей, з допомогою якої формується весь уявний світ літературного твору. Р. — літературна постать, котра, як правило, є водночас автором і персонажем (Рудий Панько у «Вечорах на хуторі коло Диканьки»). Від співвідношень автора і Р. залежить характер розповіді літературного твору, спосіб розкриття його змісту. Діапазон їх широкий: від Р., який не має нічого спільного з автором, крім того, що ним вимислений, до Р., що є безпосереднім виразником авторських ідей, його ідеологічної позиції. Характеристика Р. включає два важливі моменти: його позицію щодо твореного ним уявного світу твору; ступінь його видимості в структурі літературного твору. Позиція Р. — то насамперед його погляд на персонажів і події, що відбуваються; його активна участь у них (Р. — співучасник подій) чи часово-просторова віддаленість (Р. — споглядач, «суддя», «вчитель»). Ступінь видимості залежить від того, називає автор свого Р. чи ні; наскільки явне у творі його Я граматично; наскільки виразною є його характеристика.

Автор може не називати свого Р., та читач має виразне уявлення про його вік, стать, соціальне становище, симпатії й антипатії, характер, оскільки про це свідчить його розповідь. Тип Р. залежить від жанру та його історичного розвитку. Для реалістичного роману XIX ст. характерним є класичний тип Р. — всезнаючого, категоричного й безапеляційного у своїх оцінках. В українському літературознавстві побутують терміни «Р.» і «оповідач», які різняться граматичним виявом розповіді: оповідач виступає у формі першої особи, Р. — у формі третьої особи. В новелі «Я (Романтика)» М. Хвильового — оповідач, а в оповіданні «Іван Іванович» — Р.

**Рбзповідь** — зображення подій і вчинків персонажів через об'єктивний виклад їх від третьої особи, на відміну від оповіді — викладу від першої особи. Порівняно з оповіддю Р. більш нейтральна, в епічному творі зумовлює послідовність подій у часі, є основною формою сюжетотворення. Р. про події, з яких складається сюжет, є минулим стосовно до розповідача. Іноді розповідач, прагнучи ліквідувати часову дистанцію, вдається до часу теперішнього, ужитого в функції часу минулого. Часто такий тип Р. властивий репортажу, але зустрічається в різних епічних жанрах, наприклад, змішання часів у Р. спостерігається в оповіданні «Іван Іванович» М. Хвильового: *«Марія Галактіонівна надзвичайно раділа такому щасливому кінцю і запропонувала навіть Івану Івановичу повечеряти з вірменською... ...І от Іван Іванович вже лежить на своїй сюрпризній ліжниці і читає останній номер "Правды"»* (див.: **Оповідь; Розповідач**).

**«Розстріляне відрбдження»** — умовна, запропонована Ю. Лавріненком назва літературно-мистецької генерації 20-х — початку 30-х XX ст., репресованої більшовицьким режимом (С. Єфремов, Людмила Старицька-Черняхівська, М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, Є. Плужник, Д. Фальківський, О. Влизько, В. Підмогильний, Г. Косинка, М. Івченко, В. Свідзинський, М. Йогансен, М. Семенко, В. Поліщук, К. Буревій, Лесь Курбас, М. Куліш та ін.). Як відомо, в ті часи було знищено більшість українського письменства — перспективний пласт ренесансної інтелігенції, яка розбудовувала національну культуру на онтологічній основі, дарма що суспільна атмосфера спотворювалася комуністичними ілюзіями та більшовицькою термінологією класової ненависті. Молоді митці, виховані в період національного пробудження початку XX ст. та національної революції 1917, перейняті енергією «вітаїстичних» осяянь, проголошуваних М. Хвильовим, спромоглися на небувалий розквіт жанрово-стильових структур літератури, розкривали кращі риси національної ментальності, надаючи їм нових якісних ознак. Подібні тенденції духовного піднесення спостерігалися і в музиці, театрі,

малярстві тощо. «Р. в.» було однією з найяскравіших, нагло обірваних ланок перманентних відроджень, притаманних як українській літературі, так і національній історії загалом.

**Рококó** *(франц. rocaille — схожий на мушлю)* — художній стиль гедоністичного ґатунку, що обстоював культ грації, шляхетності, вишуканого естетизму. Сформувався у Франції в XVIII ст., звідти поширився у мистецтві європейських країн. Своєму виникненню Р. завдячує трансформації бароко, що втрачало вже на той час деякі характерні риси, поширенню серед творчої інтелігенції віянь скептицизму та вільнодумства, відновленню традицій італійської commedia dell'arte. Р. (на відміну від бароко) тяжіло до інтимізації мистецтва, до мініатюрних, невибагливих форм, уникало контрастів, прагнучи гармонійної колористики та елегійної тональності. Започаткувалося воно у малярстві (А. Ватто, Ф. Буше, Ван Лоо та ін.), засвідчилося появою європейського фарфору, менуету, соло на флейті. В літературі пожвавився інтерес до анакреонтичних та пасторальних мотивів, епіграм, до чарівної казки, що поширювалась у паризьких салонах під впливом сюжетів «Тисячі і однієї ночі». Типові риси Р. проявилися в комічній поемі «Орлеанська діва» Вольтера, в ранньому романі «Нескромні скарби» Д. Дідро. Ознаки Р. спостерігалися і в ліриці молодого Й.-В. Гете, в анакреонтиці М. Ломоносова, юного О. Пушкіна. В Україні цей стиль, зважаючи на несприятливі історичні умови, не набув особливого поширення, розкрився деякими гранями у поетичному доробку Г. Сковороди.

**Ромáн** *(франц. roman — романський)* — найбільш поширений у XVIII—XX ст. епічний жанровий різновид, місткий за обсягом, складний за будовою прозовий (рідше віршований) епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів. Головними структурними елементами Р. є розповідь та творений нею уявний світ у просторі й часі, населений персонажами, наповнений подіями, укладеними в сюжет. Крім оповіді (виклад від першої особи) або розповіді (виклад від третьої особи), Р. властива пряма мова персонажів (у вигляді діалогів, монологів), описи, авторські відступи. Залежно від різновиду Р., авторського стилю чи творчої манери письменника співвідношення між ними різноманітні — від переваги оповіді (розповіді), що є характерним для класичного Р., до переваги опису, діалогу чи монологу (внутрішнього монологу у психологічному Р., опису в документальному Р.). Розповідач у своїй класичній формі, сформованій реалістичним Р., — авторитарний творець уявного світу, котрий верховодить образами, формує їх, замикає в міцних, остаточних межах своєї інтерпретації та оцінки. Р. XX ст. притаманний інший тип розповідача: розповідач вступає у «діалогічні сто-

сунки з чужими свідомостями»; інші свідомості є рівноправними щодо нього. В такого Р. є своя традиція — від Ф. Рабле, М. де Сервантеса, Х.-Я.-К. Гріммельсгаузена. Та особливо виразно вона виявлена у психологічному Р. «Брати Карамазови» Ф. Достоєвського. В українській літературі елементи діалогічності, поліфонії наявні в «Перехресних стежках» І. Франка. Розповідь визначає і сюжетну схему Р.: від найпростішої, *епізодичної*, яку частіше спостерігаємо в повісті, оповіданні, до складної, розгорнутої, притаманної творові з багатолінійним сюжетом. Якщо в Р. XVIII—XIX ст. сюжет, як правило, відповідає хронологічному й логічному розгортанню подій, то у XX ст. він порушений причинно-часовою послідовністю, бо автор зміщує хронологічний і логічний перебіг подій. Пов'язані ідейним задумом, сюжетом, персонажами, Р. утворюють дилогії, тетралогії та цикли. Зародився Р. у середині XII ст. на хвилі прагнень ознайомити європейське суспільство (передусім французьке) з античними міфами, творами античних авторів. Так з'являються перші Р.: «Роман про Александра», «Роман про Фіви», «Роман про Трою», «Роман про Енея» — компіляції, переспіви античних творів. Тоді Р. називали розповідний твір, написаний котроюсь із романських мов (не латинською). У середні віки виникають лицарські Р. (куртуазні, а також цикл артурівських Р. К. де Труа). В епоху Відродження з'являються пародії на лицарський середньовічний Р. («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле) — Р. з елементами реалізму, у формі казки-сатири, запозиченої з фольклору; «Дон Кіхот» М. де Сервантеса — прообраз реалістичного Р. Етапним для жанрового розвитку Р. було XVIII ст. Саме тоді, в епоху Просвітництва, постали авантюрний Р. («Історія Жіль Блаза» А.-Р. Лесажа), сентиментальний Р. («Сентиментальна подорож» Л. Стерна), готичний Р. («Замок Отранто» Г. Волпола), а також Р. з елементами сатири й пародії («Мандри Гулівера» Дж. Свіфта, «Історія пригод Джозефа Ендрюса та його приятеля Авраама Адамса» Г. Філдінга). Як головний жанр у XVIII ст. Р. виступає насамперед в англійській літературі. Класичних рис Р. набуває у XIX ст. як реалістичний Р., якому передують Р., писані романтиками, — Й.-В. Гете, В. Скоттом, В. Гюго, Жорж Санд. Романтики розвинули Р. історичний («Айвенго», «Роб Рой» В. Скотта), стали з'єднувальною ланкою між романтичним і реалістичним Р. Реалістичний Р. розвивають О. де Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, Ч. Діккенс, О. Пушкін, Л. Толстой, Ф. Достоєвський, Панас Мирний, Б. Прус та ін. Р. XX ст. — це різноманітні типи й різновиди Р., при формуванні яких виразно спостерігається змішування жанрів. Єдиної кваліфікації різновидів Р. немає. Залежно від літературних епох, періодів, течій, стилів і теоретичних засад розрізняють Р. просвітницький, середньовічний, бароковий, сентиментальний, романтич-

ний, екзистенціалістичний і т. п. За змістом — соціальний, сімейно-побутовий, соціально-побутовий, історичний, філософський, сатиричний, пригодницький, біографічний, науково-фантастичний та ін. За часом розгортання сюжету — історичний (зображуються минулі події), сучасний (зображуються теперішні події), Р. про майбутнє (зображуються передбачені автором події, наприклад у науково-фантастичному Р.). За тематикою чи зображуваним середовищем — урбаністичний Р., мариністичний Р., часом їх вважають підвидами Р., класифікованих за змістовим принципом (наприклад, автобіографічний Р. — різновид біографічного, Р. на тему села — різновид соціального, родинний Р. — різновид сімейно-побутового). В Україні Р. з'явився пізніше, ніж в інших країнах Європи, що було зумовлено культурно-політичною ситуацією, гострою цензурою, що переслідувала все українське. Спочатку українські Р. писалися російською мовою (Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, П. Куліш). Першим Р. українською мовою є «Чорна рада» П. Куліша (1846). Значно розвинув український реалістичний Р. Панас Мирний («Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Повія»). Розвиток українського Р. пов'язаний із творчістю українських письменників XX ст.: В. Винниченка, М. Хвильового, У. Самчука, Наталени Королевої, М. Стельмаха, О. Гончара, В. Дрозда, В. Міняйла, І. Чендея, Р. Іваничука, Р. Федоріва, Р. Горака та ін.

**Ромáн автобіографíчний** — жанровий різновид роману, в якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені у фабулі, — достеменні події з його життя. Як образ головного персонажа, так і його сюжет — це художня обробка фактів, пережитих автором. Одним із найдавніших Р. а. є «Сповідь» Блаженного Августина. Типовий зразок Р. а. — «Сповідь» Ж.-Ж. Руссо. Р. а. не слід ототожнювати з Р.-щоденником, мемуарною прозою. В мемуарній прозі автора передусім цікавить світ, який він описує, а відтак — власна персона. У щоденнику немає розриву між часом написання і часом, про який ідеться в оповіді. Як різновид Р. біографічного, Р. а. більш концентровано й послідовно втілює авторські погляди, суб'єктивно трактуючи події й факти життя. Елементи автобіографізму простежуються в романах «Дума про тебе», «Гуси-лебеді летять» М. Стельмаха, «Чайка» Д. Бузька, «Волинь» У. Самчука та ін.

**Ромáн біографíчний** — жанровий різновид роману, в центрі опису якого життя певної історичної особи — вченого, полководця, письменника, митця, суспільного діяча тощо. Р. б. спирається на документи, водночас значна роль у ньому відводиться художньому вимислу, який белетризує твір, нерідко заповнює прогалини у біографічних даних. Продуктивний жанр XX ст. Приклади Р. б. — «Біографія Ф. Тютчева» І. Аксакова, «Величне та земне» Дж. Вейса, «Молодість коро-

ля Генріха IV» Г. Манна, «Тарасові шляхи» Оксани Іваненко, «Дочка Прометея» М. Олійника, «Сторонець» Р. Андріяшика, «Марія Башкирцева» М. Слабошпицького та ін. Значна доля біографізму — в Р. «Мертва зона» Є. Гуцала, «Чайка» Д. Бузька.

**Рома́н готи́чний**, або **Рома́н жа́хів**, — роман, в якому зображено незвичні ситуації, жахи пекла, страхітливі жорстокості, великі таємниці, що перетворюють людину на іграшку надприродних сил. Сформувався в Англії наприкінці XVIII ст. Творцем Р. г. вважається Г. Волпол, автор «Замку Отранто» (1765). Видатними авторами Р. г. XVIII ст. були А. Радкліф, М. Льюїс. Дія в Р. г. відбувається найчастіше в середньовічному готичному замку, перейнятому атмосферою таємничості. Іноді картини страху в Р. г. мали зворотний, комічний ефект, але найчастіше зберігали виховне, дидактичне призначення. Р. г. вплинув на творчість видатних письменників першої половини XIX ст. — Е.-Т.-А. Гофмана, Дж. Байрона, О. де Бальзака та ін., — сприяв формуванню нових жанрів у романістиці (сенсаційного, фантастичного Р.). Відновлюється в дещо зміненій формі у літературі XX ст. Зокрема, в українській літературі — у формі химерного Р., з «химерами», «чортівнею», «козацькими пригодами». Елементи химерного Р. притаманні творам О. Стороженка, М. Йогансена, І. Сенченка, О. Ільченка, В. Міняйла, В. Дрозда, В. Яворівського, П. Загребельного. Прикладом химерного Р. є дилогія «Лебедина зграя», «Зелені млини» В. Земляка.

**Рома́н детекти́вний** *(англ. detektive — слідчий)*, або **Рома́н криміна́льний** *(лат. criminalis — злочинний, той, що стосується вивчення злочинів)*, — вид детективної літератури (іноді виділяється як різновид пригодницького Р.). Характерна ознака Р. д. — надзвичайна динамічність сюжету: події розгортаються швидко, з великим напруженням. Найчастіше це пошуки і встановлення справжнього злочинця. Класичними у такому розумінні вважаються Р. д. А. Конан-Дойля, В. Коллінза, Агати Крісті, Ж. Сіменона, Ф. Достоєвського. У другій половині XX ст. виник різновид Р. д. — т. зв. чорний американський Р., де увага зосереджується не на пошуках злочинця, а на його вчинках. Р. д., сформувавшись у XIX ст., став одним із найпопулярніших серед різновидів такої літератури. Український Р. д. представляють Ю. Дольд-Михайлик («І один у полі воїн»), В. Кашин («Справедливість — моє ремесло»). Поєднання детективних елементів з соціально-побутовими, науково-фантастичними притаманне Р. д. О. Донченка, Ю. Смолича, М. Трублаїні. За тематикою, стильовими ознаками, способом конструювання художнього світу можна окреслити такі різновиди Р. д.: соціальний, політичний, воєн-

ний, гротескно-фантастичний, публіцистичний, психологічний, гумористичний та ін.

**Ромáн істори́чний** — побудований на історичному сюжеті, відтворює у художній формі якусь епоху, певний період історії. В Р. і. історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт — з художнім вимислом, справжні історичні особи — з особами вигаданими, вимисел уміщений в межі зображуваної епохи. Р. і. започаткували твори про Александра Македонського, Троянську війну з I ст. н. е., а також французькі псевдоісторичні романи XVII ст. У них історія була лише тлом для змалювання незвичайних пригод персонажів, а історичні факти нерідко підмінювалися фантастикою (звідси назва «псевдоісторичний роман»). Перший справжній Р. і. створив В. Скотт («Уеверлі», «Роб Рой», «Айвенго», «Квентін Дорвард»), котрий зумів поєднати історичний факт з художнім вимислом, користуючись при цьому як романтичними, так і реалістичними способами зображення. Цей тип дістав назву вальтерскоттівський, справив великий вплив на розвиток Р. і. в європейських літературах. В епоху романтизму Р. і. став одним із найбільш поширених літературних жанрів, що було викликано глибоким зацікавленням історіософією. Для реалістичного Р. і. XIX—XX ст. вірність історичній правді не виключає звернення до злободенних проблем сучасності. Через те Р. і. нерідко виконує певне ідеологічне призначення. Іноді історична епоха — лише тло для змалювання актуальних подій. Для сучасного Р. і. характерне зближення з ін. різновидами роману — пригодницьким, сенсаційним, психологічним та ін. Його мова, як правило, певною мірою архаїзована. В українській літературі зразками Р. і. вважаються: «Чорна рада» П. Куліша, «Сагайдачний», «Корнієнко» А. Чайковського, «Упирі» Ю. Опільського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Гомоніла Україна» П. Панча, «Євпраксія», «Диво» П. Загребельного, «Святослав», «Володимир» С. Скляренка, «Предтеча», «Під вічним небом» Вас. Шевчука, «На полі смиренному» Вал. Шевчука, «Мальви», «Орда» Р. Іваничука, «Гнів Перуна», «Золоті стремена» Раїси Іванченко, «Яса» Ю. Мушкетика, «Меч Арея», «Похорон богів» Івана Білика та ін.

**Ромáн крутíйський** *(ісп. novela picaresca, від picaro — шахрай, крутій)* — різновид епічного жанру, одна з найдавніших форм європейського Р. Виник в Іспанії (анонімна повість «Ласарильйо з Тормеса»). Р. к. розповідає про пригоди хвацького пройдисвіта, авантюриста — пікаро, вихідця з низів або декласованого дворянства, який повністю ігнорує обов'язкові суспільні моральні норми. Як правило, це слуга, бездомний жебрак, «лицар випадку». Р. к. виник із культурно-історичної ситуації, коли Європа переповнилася бурлакуванням. Р. к. став антиподом лицарського роману з його шля-

хетними героями. У Р. к. відсутня складна композиція, як правило, тут однолінійний сюжет, події розгортаються у хронологічному порядку, оповідь ведеться найчастіше від першої особи, що імітує форму автобіографічних спогадів героїв; сюжет має авантюрний характер. Найбільшого розквіту Р. к. досяг в Іспанії у XVII ст. («Життєпис крутія Гусмана де Альфараге» М. Алемана-де-Енеро, «Історія життя пройди на ім'я Дон Паблос» Ф. Кеведо-і-Вільєгаса, «Кульгавий біс» Л. Велеса-де-Гевари). Активно проникає до Латинської Америки (Ф. де Лісарді та ін.), невдовзі вплинув на жанровий розвиток літератур ін. європейських країн. Його художні прийоми використав Д. Дефо, Г. Філдінг, Х.-Я.-К. Гріммельсгаузен, П. Скаррон, А.-Р. Лессаж, М. Гоголь та ін. Оскільки герой Р. к. «мандрує» у своїх пригодах різними соціальними середовищами, такий жанр допомагав письменникам створити загальну картину суспільства, містив елементи критики й сатири. У XX ст. деякі художні прийоми Р. к. використовують Т. Манн, Дж. Стейнбек та ін. В українській літературі мало виявлений.

**Ромáн наукóво-фантастúчний** — великий епічний твір, дія в якому відбувається в майбутньому щодо часу його написання, тобто якому властиві прогностичні функції. Для Р. н.-ф. характерна орієнтація на високі досягнення наукової та технічної думки; поряд із фантастичними елементами у ньому мають місце наукові гіпотези, технічна фантазія, мисленнєве експериментування. Початки Р. н.-ф. — XIX ст. (Ж. Верн). Найвищого розвитку досягає у XX ст. Порушує і складні суспільні, соціально-політичні, філософські, морально-етичні проблеми (А. і Б. Стругацькі, Г. Веллс, С. Лем, К. Чапек, Р. Бредбері, А. Кларк та ін.). Якщо у фантастичному Р. фантастичним є насамперед художній простір, то у Р. н.-ф. — час. Український Р. н.-ф. представляють В. Владко («Аргонавти всесвіту»), Д. Бузько («Кришталевий край»), О. Бердник («Чаша Амріти») та ін.

**Ромáн пригóдницький** *(франц. roman d'aventures)* — роман, сюжет якого насичений незвичайними подіями й характеризується несподіваним їх поворотом, великою динамікою розгортання. Для Р. п. характерні мотиви викрадення й переслідування, атмосфера таємничості й загадковості, ситуації припущення й розгадування. Одними із перших таких творів були мариністичні Р. Дж.-Ф. Купера й Ф. Марієтта, історико-пригодницькі О. Дюма-батька, соціально-пригодницькі Е. Сю. Р. п. має типологічні подібності з Р. фантастичним та науково-фантастичним (Ж. Верн, О. Толстой), детективним і політичним (Л.-А. Буссенар, Л. Жаколіо, Ю. Семенов). Різновидом Р. п. можна вважати Р. сенсаційний, у сюжеті якого є подія або повідомлення, що справляють сильне враження. Од-

ним із засновників українського Р. п. з елементом сенсації був Г. Лужницький, автор книг «Кімната з одним входом» (1930), «Гало, гало, напад на банк» (1935) та ін. Типовим прикладом Р. п. вважаються «Прекрасні катастрофи» Ю. Смолича. Іноді різновидом цього жанру вважають авантюрний Р. У своєму Р. «Двері в день» Гео Шкурупій поєднує елементи авантюрного, пригодницького Р. та репортажу.

**Ромáн соціáльно-побутóвий** — основний різновид реалістичного Р. Утвердився у XIX ст. Для нього характерна ідеологізація приватного життя, побуту персонажів. Письменники-реалісти, передусім французькі реалісти Стендаль, О. де Бальзак, Г. Флобер, англійські Ч. Діккенс і В. Теккерей — розсувають сюжетні межі й до особистісного, приватного аспекту зображення долучають сцени й епізоди, що охоплюють життя усього суспільства та епохи. Р. с.-п. часто відтворює конфлікт між людиною та суспільством і в такий спосіб намагається розв'язати його або констатує неможливість усунення конфлікту (І. Тургенєв, Л. Толстой, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний та ін.). Це майстерно змальовано й у Р. с.-п. XX ст. (Дж. Лондон, Г. Манн, Е.-М. Ремарк, Е. Хемінгуей, А. Моравіа, Л. Арагон, М. Шолохов, Б. Прус, Я. Івашкевич, К. Чапек, У. Самчук, М. Стельмах та ін.). Нинішній Р. с.-п. здебільшого набуває рис психологічного роману («Сестри Річинські» Ірини Вільде).

**Ромáн тенденцíйний** — різновид роману, в якому уявний світ, витворений автором, підпорядкований певній ідеологічній позиції. Письменник відверто прагне підвести читачів до заздалегідь окреслених висновків, популяризує певні політичні переконання. Герої такого твору чітко й виразно поділяються на «позитивних» і «негативних»; в уста героїв «позитивних», як правило, вкладаються політичні «істини», вони стають виразниками ідеологічних чи політичних переконань автора. Р. т. був типовим для радянської літератури (яскраві зразки — «День отця Сойки» С. Тудора, романи Ю. Смолича).

**Ромáн у вíршах** — різновид змішаного жанру, який поєднує багатоплановість, епічні принципи розповіді з суб'єктивністю, притаманною ліричним творам. Р. у в. став поширеним у XIX—XX ст. Межують з ним драматична поема, віршована повість. В Україні помітне пожвавлення цього жанру спостерігається у 60—70-ті XX ст. (хоча представлений він і у 30—50-ті: «Марина» М. Рильського, «Червоногвардієць» В. Сосюри, «Поліська трилогія» О. Підсухи, «Молодість брата» Л. Первомайського, «Маруся Чурай» Ліни Костенко.

**Ромáн фантастúчний** *(грец. phantastikē — здатність уявляти)* — роман, сюжет якого ґрунтується на фантастиці, тобто уявний світ якого не відповідає наявному реальному

світу або прийнятому, усталеному поняттю можливого. Художній образ у Р. ф. виходить за межі мімезису, твориться шляхом моделювання письменником «нового» світу, котрий живе за своїми законами й нормами, чи завдяки створенню автором двох паралельних світів — дійсного та ірреального, фантастичного. Витоки цього жанру — у середньовічному лицарському романі XIV—XV ст., котрий, у свою чергу, сягав глибин міфотворчої народнопоетичної свідомості. Нерідко до фантастики вдаються при створенні реалістичного, філософського, сатиричного та ін. Р. («Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Сто літ самотності» Г. Гарсіа Маркеса). Різновидом Р. ф. є науково-фантастичний. В українській літературі XX ст. відновив свої традиції фантастичний химерний Р. («Самотній вовк» В. Дрозда), а також «умовно»-фантастичний, химерно-гротескний (трилогія «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» Є. Гуцала).

**Ромáн філосóфський** — великий епічний твір, в якому безпосередньо викладається світоглядна або етична позиція автора. Як окремий жанр сформувався в епоху Просвітництва («Кандід, або Оптимізм», «Простодушний», «Мікромегас» Вольтера; «Жак-фаталіст та його господар» Д. Дідро), виник з необхідності популяризації філософії раціоналізму, сатиричного зображення суспільних норм, законів і політичних подій. У XX ст. великого поширення набуває роман соціально-філософський, де у концентрованому вигляді викладаються філософські переконання письменника, його історична концепція, глобально осмислюється історична епоха. Класичними у такому жанрі є твори «Боги жадають», «Сучасна історія», «Таїс», «Острів пінгвінів», «На білому камені» А. Франса. Елементи Р. ф. притаманні українській лірико-філософській романістиці («Собор», «Циклон», «Твоя зоря» О. Гончара; «Чотири броди», «Правда і кривда» М. Стельмаха), соціально-політичним, утопічним романам «Сонячна машина» (антиутопія), «Нова заповідь», «Вічний імператив» В. Винниченка. До цього жанрового різновиду звертаються і сучасні письменники («Дім на горі», «Три листки за вікном» Вал. Шевчука та ін.).

**Ромáн-щодéнник** — див.: **Діаріуш; Щоденник.**

**Ромáнс** *(франц. romance — романський)* — невеликий за обсягом вірш та музичний твір для сольного співу з інструментальним акомпанементом. Так називалися пісні народною мовою в Іспанії, на противагу пісням латиною, які пов'язувалися спочатку з боротьбою проти маврів. Пізніше вони поширились і в інших країнах, набувши відмінного змісту, ставши піснями про кохання (Англія, Франція та ін.). У Росії Р. вже в XIX ст. існував як авторська пісня, тут до його поширення прилучалися й українські поети («Очи черные...» Є. Гребінки). На межі XIX—XX ст. Р. поширився в українській ліриці

(Леся Українка, А. Кримський та ін.), маючи спорадичні прояви і в попередні роки. Так, у поетичній спадщині С. Черкасенка знаходимо чимало Р. («К. К-вій», «Ви не забули», «Не проклинай», «З квіток рожевих», «Хвилини щастя» та ін.).

**Романти́зм** *(франц. romantisme)* — напрям у літературі, науці й мистецтві. Виник наприкінці XVIII ст. у Німеччині, Англії й Франції, на початку XIX ст. поширився у Польщі, Росії, Австрії, а також в Україні, згодом охопив інші країни Європи, Північної і Південної Америки. У XVIII ст. романтичним називали усе незвичайне, фантастичне, дивне, таке, що зустрічається лише у книгах (романах), а не в житті. На межі XVIII—XIX ст. термін «Р.» означав новий літературний напрям, протилежний класицизму. Як новий тип свідомості й ідеології, що охопив різні терени людської діяльності (історію, філософію, право, політичну економію, психологію, мистецтво), Р. був пов'язаний із докорінною зміною всієї системи світоглядних орієнтацій і цінностей. Визначальними для нього стали такі риси, як заперечення раціоналізму доби Просвітництва, ідеалізм у філософії, історизм, апологія особистості, неприйняття буденності і звеличення «життя духу» (найвищими виявами його були мистецтво, релігія, філософія), культ почуттів, захоплення фольклором, інтерес до фантастики, екзотичних картин природи та ін. В естетиці Р. протиставив класицистичному «наслідуванню природи» творчу активність митця з його правом на самобутність й оригінальність. «Принцип індивідуальності» (термін І. Франка) — провідний у художній творчості. Мистецтво підноситься до рівня найвищої цінності і сприймається як вияв глибинної суті і сенсу життєдіяльності. Р. відкидає нормативність, раціоналістичну регламентацію у мистецтві, понад усе цінується творча свобода, фантазія. Теоретики Р. обстоювали розімкнутість літературних родів і жанрів, взаємопроникнення різних видів мистецтв, а також філософії, релігії, психології. Заслуга Р. полягає у розвитку жанрів історичного роману і драми, фантастичної повісті, ліро-епічної поеми, балади, романсу. Надзвичайного розвитку досягла лірична поезія і лірична пісня. Первісно риси романтичного типу творчості зароджувалися в епоху Просвітництва і знаходили свій вияв у преромантизмі. Зберігаючи генетичну спадкоємність з літературою сентименталізму (апологія «почуття» та ін.), преромантизм рішуче заперечував раціоналізм, орієнтувався на «природну» людину і красу, на середньовічну культуру і національну традицію, проповідував спонтанність і самобутність творчості. Пов'язаний з висуненням на арену т. зв. третього стану, преромантизм був перейнятий пафосом самовизначення й утвердження особистості, самобутнього розвитку усіх народів і національно-культурних традицій. Засадничими для преромантизму були ідеї Дж. Віко, Й.-Г. Гердера, Ж.-Ж. Рус-

ко. Зародився у Шотландії й Швейцарії, найповніше розвинувся в Англії: «Твори Оссіана» (1765) Дж. Макферсона (звідси оссіанізм), готичний роман та ін. Р. як світоглядна система, що засвідчував зміну європейських культурно-історичних епох, — явище типологічне. Водночас у різних країнах Р. виявив специфічні риси, виконував особливі соціально-історичні і культурні функції. Провідними тут були мотиви трагічної долі особистості, «світової туги», «космічного песимізму» (Ф. Шатобріан, А. Мюссе, Дж. Байрон, Г. Клейст, Е.-Т.-А. Гофман та ін.). У країнах Центральної і Південно-Східної Європи домінантою Р. став національно-визвольний рух, відносини особистості з національним колективом, мотив «національної туги» та ін. В Україні Р. відіграв значну роль у пробудженні національної свідомості, обґрунтуванні історичної самобутності народу, його «духу», культурних традицій, мови, літератури. Зароджуючись в умовах антисамодержавного руху, український Р. розвивався передусім під впливом поглибленого вивчення історичного минулого (історіографічний преромантизм) та народної творчості (фольклористичний преромантизм), був спрямований не так проти класицизму, як проти бурлескних і травестійних традицій. Помітний вплив на його формування мали «українські школи» у російській (К. Рилєєв, О. Сомов, М. Гоголь та ін.) і польській (А. Мальчевський, Б. Залєський, С. Гощинський) літературах. Першими виявами українського Р. були «Історія русів» (друга половина XVIII ст., вперше опублікована 1846 О. Бодянським), «Грамматика малороссийского наречия» (1818) О. Павловського, «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1818) М. Цертелєва, а також публікації історичних праць і пам'яток Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича, О. Бодянського та ін. Значне місце у становленні Р. в українській літературі посідала Харківська школа романтиків (І. Срезневський, І. Розковченко, Ф. і О. Євецькі, О. Шпигоцький та ін.) та підготовлені ними видання: «Український альманах» (1831) і «Запорожская старина» (1833—38) (див.: **Харківська школа романтиків**). Одночасно у Галичині виступила «Руська трійця» (М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький) зі збірником «Русалка Дністровая» (1837), перейнятим романтичними ідеями народності і слов'янського братерства. Їхніми послідовниками були М. Устиянович, А. Могильницький, О. Духнович. З кінця 30-х — початку 40-х XIX ст. з'явилося нове покоління романтиків (А. Метлинський, М. Максимович, П. Куліш, Т. Шевченко, М. Костомаров). Його літературними трибунами були: «Киевлянин» М. Максимовича (1840, 1841, 1850), «Ластівка» Є. Гребінки (1841), «Сніп» О. Корсуна (1841), «Молодик» І. Бецького (1843, 1844), «Южно-русский сборник» А. Метлинського (1848). Романтичні ідеї, пропаговані ними, мали виразне національно-політичне забарвлення,

що спричинило появу Кирило-Мефодіївського братства з його романтично-християнською програмою «Книги битія українського народу» (М. Костомаров). У літературі цей етап засвідчився появою історичного роману («Чорна рада» П. Куліша), історичної драми («Сава Чалий», «Переяславська ніч» М. Костомарова), розвитком інтимної, пейзажної, громадянської лірики (В. Забіла, Є. Гребінка, В. Петренко, С. Писаревський, О. Афанасьєв-Чужбинський та ін.), утвердженням жанрів побутової, історичної, ліро-епічної поеми, балади, виробленням літературної мови і стилю, конкретно-історичних форм художнього освоєння дійсності. Провідна роль в утвердженні романтичного типу творчості належить П. Кулішеві й Т. Шевченку. На підставі концепції особистості, розуміння естетичного ідеалу, природи і мети художньої творчості, головних рис поетики умовно виділяють чотири тематично-стильові течії: фольклорно-побутова, фольклорно-історична, громадянська, психологічно-особистісна. У другій половині XIX ст. Р. знайшов продовження у творчості О. Стороженка, І. Манжури, Я. Щоголіва, Ю. Федьковича та ін. Наприкінці XIX ст. романтичні ідеї набули в європейській (Г. Гауптман, Г. Ібсен, М. Метерлінк) і українській (Леся Українка) літературах нового звучання, що дало можливість окреслити їх як ідейно-стильову течію під назвою «неоромантизм», котра позначилася на творчості деяких представників «розстріляного відродження» (О. Влизько, Ю. Яновський, М. Хвильовий та ін.), «празької школи» (Олена Теліга), навіть шістдесятників (М. Вінграновський, Р. Лубківський та ін.). У літературознавстві побутує також термін «романтика» для означення емоційного пафосу твору, особливої піднесеності і захопленості об'єктом зображення.

**«Рома́нтика віта́їзму»** *(лат. vita — життя)* — своєрідний прояв в українській літературі 20-х XX ст. європейської літературної течії віталізму. Письменники, які входили до ВАПЛІТЕ, передусім М. Хвильовий, А. Любченко, творили літературу активного романтизму («романтику вітаїзму»), в якій виражали концепцію повноправного життя, життєвості українського відродження, втілювали ідеал активної, сильної, здатної до боротьби людини. Це зумовлювало експресивний, енергійний стиль прози, жанрово-композиційні новації, покликані активізувати читацьке сприйняття, навіювати читачам бадьоре, оптимістичне світосприйняття, а відтак і активно критичне ставлення до переродження революційних ідеалів. Термін «Р. в.» вживався М. Хвильовим поряд з терміном «азійський ренесанс» у памфлетах «Камо грядеши», у статтях циклу «Думки проти течії». На його погляд, «Р. в.» — «це сума нового споглядання, нового світовідчуття, нових складних вібрацій». Ще у листі до редакції «Культури і побуту» (7. 02. 1926) М. Хвильовий наголошував, що ці терміни позначають

«не що інше, як певну мистецьку школу. І тільки». Ширше визначення активного романтизму подано пізніше. У журналі «Літературний ярмарок» (1929, № 1) М. Хвильовий писав: «На зміну натуралістичній літературі, як мистецтву віддзеркалення окремих фактів, не зв'язаних між собою, — конче й швидко мусить прийти активний романтизм. Виросте він із кривих руху так званих великих чисел, із цілого колективного психологічного комплексу людей епохи змагання за соціялізм та його побудування... Активний романтизм і тільки він має і мусить вловити і передати в образах засобами свойого поетичного майстерства оту поки що невловиму «музику мільйонів» доби великої індустріалізації».

**Ронде́ль** *(франц. rondelle — щось кругле, від лат. rotundus — круглий)* — давньофранцузька віршова форма, яка набула поширення в новочасних європейських літературах; вірш із тринадцяти рядків, де обов'язкові римовані повтори з двох наскрізних рим. Він складається із трьох строф (перша і друга — чотиривірші, третя — п'ятивірш). Українські поети зверталися до Р. епізодично (П. Тичина), але деякі автори видавали збірки, в основі яких була ця складна віршова форма. М. Боровко опублікував збірку «Ронделі» (К., 1994):

Мою любов, немов Христа, а
Добробажальцями розп'ято. б
Хто в друзі пхавсь, той винувато, б
Мов пес, підібгує хвоста. а

А сіть обмов, важка й густа, а
Розставлена уміло катом... б
Мою любов, немов Христа, а
Добробажальцями розп'ято. б

Та крил натхнення — не дістать: б
Вони увись підносять свято, а
Хоч їх і стріляно, і клято. а
Цілують праведні вуста б
Мою любов, немов Христа. б

**Рондо́** *(франц. rondeau — круглий)* — назва строфічної організації вірша з відповідною жорсткістю форм, яка склалася у середньовічній французькій поезії, звідки поширилася на європейські літератури. Основним вважається канонічне Р. з тринадцяти рядків на дві рими, де перший двічі повторюється на восьмому та тринадцятому, зразки якого спостерігалися у творчості К. Маро (XVI ст.). Відомі також Р. з одинадцяти та п'ятнадцяти рядків («Осіннє свято» М. Рильського), а також — складне Р. з чотиривіршів із обов'язковим повторенням послідовно кожного рядка першого катрена як підсумкових рядків наступних катренів. Повторювані слова витворюють своєрідний лейтмотив Р. В поетичній спадщині А. Казки трапляються цікаві приклади цієї

рідкісної, як на українську поезію, віршової форми — і п'ятнадцятирядкової, і складної:

Де захват мій бурхливий, наче море? а
Де перша ніжність, перше з щастям горе? а
Минуло все. Розвіялось — мов сон... б
І хоч зривався з уст тоді прокльон, б
Але життя знов вабило просторе. а
На герць я закликав: «Гей, хто поборе?!» а
Не знаючи, що єсть життя закон, б
Що й дужого закутає в полон... б
Де захват мій?.. (а)
І ти вгадаєш вже, кохання зоре? а
Та як же віл мій в темряві розоре а
Належного мені лану розгон?.. б
Де сонце мрій — життя мого вогонь? б
Та ще про що питаєш, серце хоре, а
— «Де захват мій?». (а)

У XIV—XV ст. терміном «Р.» почасти називали тріолет.

**Ронса́рова строфа́** — шестирядкова строфа, названа від прізвища французького поета XVI ст. П. де Ронсара, в якій рядки римуються за схемою: аабввб. Така форма застосована в поемі «Лицар-Сам» Г. Чупринки:

Їде Лицар-Сам із бою, а
Їде гордий сам собою, а
Грішний кинувши вертеп, б
В грішний край давно коханий, в
Пишноцвітний, злототканий, в
В рідну хату, в рідний степ. б

Р. с. відмінна від секстини (має вигляд немовби перевернутої секстини), якій притаманне інше римування.

**Ропалі́чний** *(грец. ropalinos — віялоподібна палиця)* **ві́рш** — відома з античної доби віршова гра, де у кожному рядку слова складаються у послідовності: односкладове, двоскладове, трискладове, чотирискладове. Приклад Р. в.:

Як рука дитину пригортає,
То дитя звитяжцем виростає *(М. Івасюк).*

**Рубаї́** — чотиривірш, як правило, філософського змісту за схемою римування: а а — а (різновид монорими). Р. як викінчений мініатюрний віршовий твір, що виражає певну думку, підкреслену в останньому рядку строфи, — одна з найпопулярніших версифікованих форм у ліричній поезії народів Сходу, сягнула своєї досконалості в тюркомовному (Захириддин Бабур) та іранському (Омар Хайям) літературних середовищах. Прикладом є Р. Омара Хайяма у перекладі В. Мисика:

I юних, і старих — всіх поглинає час, а
I невеликий нам дається днів запас. а
Ніщо не вічне тут: ми підемо так само, холостий рядок
Як ті, що вже пішли й що прийдуть після нас. а

Різновид Р. у казахській поезії називається ельон (одинадцятискладник з медіаною після шостого складу). Звертаються до вишуканої віршової форми Р. й українські поети. Так, Д. Павличко у 1987 видав збірку «Рубаї»:

Мені нагадують людські серця
Крихке й тоненьке серце олівця —
Зламати легко, застругати важче,
Списати неможливо до кінця.

Подеколи Р. вживаються з редифом.

**Р́убрика** *(лат. rubrica, від ruber — червоний)* — спосіб позначення окремих частин тексту літературного твору; первісно — назва закону, написана червоною фарбою. В книзі Р. може бути тематичною, формально-графічною (буквиця, цифра, літера з крапкою або дужкою, зірочки, лінійки тощо), «німою» (пробіл у суцільному тексті).

**Руќопис** — у первісному значенні — текст твору, написаний письменником, літературознавцем (чи переписувачем) від руки. Цим терміном називають також оригінал твору, запропонований чи підписаний до друку.

**Р́уни** — 1) (нім. *Runen)* — знаки давньогерманської писемності (III ст. н. е.); рунічні знаки вирізьблювалися на дереві, металі, пізніше — на могильних каменях; 2) (фін. *runo* — пісня) — карельські й фінські народноепічні пісні, де мовиться про подвиги легендарних героїв, життя і побут рибалок, мисливців, рільників тощо. Ці твори імпровізувалися і співалися у супроводі національного музичного інструмента кантеле. Фінський фольклорист Е. Льонрот (1802—84) зібрав та скомпонував епос «Калевала» (1835 опубліковано 32 Р., 1849 — уже 50), який поділяється на цикли, пов'язані з діями легендарних персонажів, передусім співця Вяйнямйойнена, його змаганнями з Ловхі — володаркою північної країни мороку Похйоли, власницею чарівного млинка-самомела Сампо, матір'ю вродливих дочок. Р. — короткий, переважно неримований силабічний вірш, насичений анафорами, алітераціями (двовірш без рим, з однаковою кількістю складів; причому другий рядок — дещо змінений перший, своєрідне відлуння першого, оскільки Р. виконувалися двома співцями, коли другий повторював слова першого). Мистецтво Р. підтримувалось і розвивалося такими виконавцями, як А. та М. Перттунени, А. Малінен, А. Лехтонен, Л. Параске та ін. На українську мову «Калевалу» було перекладено Є. Тимченком, видано у повному обсязі 1995.

**«Русáлка»** — тижнева літературна газета, що видавалась у Львові з січня по квітень 1866 (вийшло 12 номерів) за редакцією сина М. Шашкевича — Володимира. Одне з центральних місць відводилось матеріалам, присвяченим пам'яті Т. Шевченка: поезії «Тарасові на вічную пам'ять» В. Шашкевича і К. Климковича, «Пам'яті великих. В роковини смерті Т. Шевченка» О. Кониського, різноманітна інформація про ювілейні вечори в Галичині та Відні, постановку «Назара Стодолі» у Львові тощо. Тут публікувалися твори О. Кониського (повість «Перед світом», комедія «Було та загуло», поезії «До русалки», «Думка»), Ф. Заревича (оповідання «Дві сестри», «Німа»), К. Левицького (оповідання «Гальшка з Острога») та ін. З театральної проблематики друкувалися: велика спеціальна студія О. Кониського «Критичний огляд української (руської) драматичної літератури» (розпочата ще в журналі «Мета», 1865), теоретична праця німецького вченого Г. Фрейтага «Техніка драмату». Друкувалися статті на історичну, юридичну та природничу тематику, періодична хроніка («Всячина») та бібліографія. «Р.» посприяла становленню універсального літературно-публіцистичного журналу «Правда» (1867).

**«Русáлка Дністрóвая»** — перший західноукраїнський альманах, виданий 1837 у Будапешті учасниками літературного гуртка «Руська трійця» М. Шашкевичем, Я. Головацьким та І. Вагилевичем. Після передмови («Передслів'я») М. Шашкевича матеріал розташований у чотирьох частинах. Фольклористична відкривалася науковою розвідкою «Передговор к народним руским пісням» І. Вагилевича, за якою подавалися зразки дум, обрядових, історичних та ліро-епічних пісень, записаних у різних районах краю. Оригінальні твори видавців складали другу частину — «Складання», куди ввійшли ліричні поезії М. Шашкевича («Згадка», «Погоня», «Розпука», «Веснівка», «Туга за милою», «Сумрак вечерний»), його ж оповідна казка «Олена», дві поеми («Мадей» та «Жулин і Калина») І. Вагилевича і наслідування народної пісні «Два віночки» Я. Головацького. Третій розділ — «Переводи» — подавав сербські народні пісні у перекладах М. Шашкевича і Я. Головацького та уривок з чеського «Краледвірського рукопису». В історико-літературному розділі «Старина» (з передмовою М. Шашкевича) опубліковані історичні та фольклорні твори, діловий документ та бібліографічну відомість про слов'янські й українські рукописи, що зберігалися у Василіанському монастирі Львова. Тут же — критична рецензія М. Шашкевича на етнографічну розвідку «Рускоє весілє» Й. Лозинського. Альманах і його видавці зазнали переслідувань місцевих церковних і світських властей.

**Руса́льні пісні́ (тро́єцькі)** — вид календарної обрядової лірики, яка супроводжувала звичаєво-обрядові дії протягом «русального тижня», що за християнським календарем починається в П'ятидесятницю, на Святу Трійцю, на 50-й день після Великодня (переважно на кінець травня — початок червня). Р. п. і відповідні обряди — це спадок глибокої давнини. Вони відображають уявлення давніх українців, пов'язані з міфічною постаттю русалок. В цьому обряді і сліди давнього культу пошанування покійників, насамперед тих, що померли не своєю смертю. Про поминальний характер Русалій у слов'ян ще з чорноморсько-дунайської доби промовляє і сама назва Rosalia, яка і в римлян означала поминальне свято, а також відповідне слов'янське слово «нав'є» — мерці, злі духи. Фонетичні варіанти останнього маємо на Гуцульщині — нявка, на Волині — мавка. До циклу русальних обрядів в Україні входило чимало таких, що мали локальний характер, як описаний М. Костомаровим обряд «Тополя» на Полтавщині, чи «водити Вербу» на Чернігівщині, або «водити Куста» на Поліссі. Дійшли вони до нас також фрагментарно, в небагатьох зразках: «Ой в ліску, в ліску на дубку», «Сиділа русалка на білій березі», «Ой біжить, біжить мала дівчина», «На гряній, на гряній», «Ой у лісі, при горісі, при дубку», «Проводили русалочок, проводили», в яких згадуються русалчині гойдалки, прохання дати намітки (жіночий головний убір), сорочки, загадка дівчині і проводи (*«Щоб вони до нас не ходили, / Та нашого житечка не ломили, / Та наших дівочок не ловили»*). Характерними зразками царинних пісень з Лемківщини є «Собором ідеме, полон несеме!» (наддніпрянський варіант — «Із збором ідем, полон несем»), «Куди ідеме, Бога слідиме», «Гей, на Великдень, на славний день». Водіння «Тополі» чи «Куста» супроводжувала пісня «Стояла тополя край чистого поля». Зміст цих реліктів прадавнього обряду і пісенності нині не цілком зрозумілий. Їх жанрова форма нічим не відрізняється від гаївок-веснянок, петрівчаних та купальських пісень. Архаїчність Р. п. очевидна: немає строфічної структури, невпорядковане римування, асонансні рими або й взагалі без них. Романтична таємничість, баладний драматизм ситуацій Р. п. приваблювали письменників. Молодий Т. Шевченко трансформував їх мотиви у низці балад («Русалка», «Причинна», «Утоплена», «Тополя»), М. Гоголь в оповіданні «Майська ніч, або Потопельниця», Леся Українка у поемі «Русалка», драмі-феєрії «Лісова пісня», М. Коцюбинський у повісті «Тіні забутих предків», Олександр Олесь у драматичних творах «Над Дніпром», «Ніч на Полонині» та ін.

**«Ру́ська ха́та»** — український літературний альманах, виданий на громадських засадах у Чернівцях 1877 заходами С. Воробкевича (літературний псевдонім — Данило Млака).

Репрезентував насамперед твори українських письменників Буковини: Ю. Федьковича (написані в народнопісенному ключі вірші «Явір», «Де доля?», «О чом Дунай!», «Волошин», романтична, з елементами містики драма-трагедія «Довбуш»), С. Воробкевича («Для мене однаково», «У степу», романтично-історична поема з часів козаччини «Нечай», цикл віршів «З нещасної Болгарії» — про національно-визвольну боротьбу болгар), К. Устияновича (поетичні твори «Шпиль високий полонини», «Молитва»), І. М. — криптонім етнографа І. Мартиновича («Храм на Буковинській Русі»), прозову гумореску А. Ш. — криптонім А. Шанковського («Споминки про недавню бувальщину») та ін. З наддніпрянських письменників подано твори П. Куліша («Хуторянська, або Співана хвала молодої перед весільними гістьми»), оповідання з уст народних «Трудящий шукає долі, а доля шукає трудящого» Ганни Барвінок та ін. «Р. х.» продовжила традицію видання українських календарів-альманахів на Буковині, започатковану 1885, коли вийшов «Буковинський альманах» з нагоди десятилітнього існування в Чернівцях студентського товариства «Союз».

**«Ру́ський співа́ник»** — збірка народних пісень, творів українських поетів, що стали народними піснями, упорядкована К. Паньківським і видана у Львові 1888 товариством «Просвіта». Один із перших українських пісенників. Мав «Переднє слово» упорядника, вірш «Руська пісня благовістна» Б. Кирчіва, що став прологом до збірки. Вірші народного та літературного походження згруповані в кілька циклів: «Пісні патріотичні» (44 твори) — «Ой полети, галко», «Ой не гаразд, запорожці, не гаразд вчинили», «Ще не вмерла Україна» (слова П. Чубинського), «Гетьмани, гетьмани», «Ой чого ти почорніло», «Б'ють пороги...», «Учітеся, брати мої...» (слова Т. Шевченка), «Ой біда, біда», «Верховино, світку ти наш» (переклад з польської М. Устиновича), «Мово рідна, слово рідне» (слова С. Воробкевича), «Чого, вітре, чого буйний...» (слова О. Кониського), «Та гей, воли!» (слова С. Руданського) та ін. Розділ «Пісні козацькі, бурлацькі, рекрутські і чумацькі», крім фольклорних текстів, включав вірші Ю. Федьковича («Засвіти ми, ясна зоре», «Пою коні при Дунаю»), П. Ніщинського («Закувала та сива зозуля»), К. Устияновича («По морю...») та ін. Окрему групу становили любовні пісні (переважно народна лірика), а також пісні на слова І. Котляревського, Ю. Федьковича, С. Руданського, С. Воробкевича та ін. Четвертий розділ містив «Думки» — народні пісні та пісні літературного походження (на слова М. Шашкевича, Т. Шевченка, Ю. Федьковича, С. Воробкевича та ін.), переважно лірико-медитаційного характеру. Вміщено вірш-пісню «Сам самотній по дорозі йду я...» М. Лермонтова у перекладі І. Франка, який дав високу оцінку збірникові.

# С

**Са́га** *(давньоскандн. saga — сказання)* — оригінальні та перекладні епічні (історичні та героїчні) твори з віршованими вставками, поширені в Ірландії та Ісландії (VIII—XIII ст.). Поділяються на ранні (усні) та пізні (писемні), створені безіменними авторами (філідами) — знавцями давніх законів. Найпоширеніші мотиви С. — військові подвиги, викрадення худоби, сватання, плавання в дивні краї, бенкети. С. нагадують за стилем лицарські романи. Систематизація С. розпочалась у XII ст. Деякі їхні сюжети (сказання про Фінна) поширилися за межі Ірландії та Ісландії, вплинули на творчість Дж. Макферсона, Г. Ібсена, Дж. Голсуорсі та ін.

**Са́дж** — у літературах східних народів — оповідь про якусь подію римованою прозою й чергуванням римованої та неримованої прози, як, скажімо, у «Гулістані» («Трояндовому саді») класика перської й таджицької літератур Сааді (XIII ст.).

**Сало́нна** *(франц. salon — вітальня)* **літерату́ра** — 1) вишукана, «шляхетна» література; бере початок від літературних зібрань у салоні маркізи Рамбуйє в Парижі (1624—49) на противагу брутальним звичаям королівського двору та офіціозній літературі, підтримуваній кардиналом Рішельє і заснованою ним академією. Тут панував дух галантності, формувалася преціозна (франц. *precieux* — вишуканий) манера художнього мислення, аристократична естетика, вироблялася позбавлена егалітарних рис мова (вживання перифраз), стимулювалися тенденції віртуозної версифікації та творчих змагань, що найповніше виявилось у ліриці В. Вуатюра, у прозі О. Д'Юрфе, Мадлен де Скюдері та ін.; 2) імітат-література для вибагливих, розбещених смаків можновладців. Її характерні риси — манірність, фальшивість — відображено в комедії «Смішні манірниці» Ж.-Б. Мольєра.

**Самвида́в** — позацензурне нелегальне видання поетичних збірок, альманахів, журналів, окремих творів і т. п., здійснюване машинописним способом. Першим таким виданням в українській літературі вважається поема «Скелька» (1927) І. Багряного. Поява С. у 1960—70 пов'язана із переписуванням і поширенням творів шістдесятників, які не друкувала офіційна преса. Завдяки С. поширювалися: щоденник В. Симоненка; збірка «Круговерть» В. Стуса (у перевиданні — «Зимові дерева»); збірки «Відчинення вертепу», «Коронування опудала», «Спогад про світ», «Підсумовуючи мовчання», «Вино для княжни» І. Калинця; «Більмо» М. Осадчого; в'язнична лірика З. Красівського, С. Караванського; «Спогади» Д. Шумука; «Лихо з розуму» В. Чорновола; збірка протестів, листів, заяв «Українські юристи під судом КДБ», упорядкована І. Світличним. Тільки через С. могла потрапити до свого чита-

ча чесна політична публіцистика, переважно у формі окремих машинописних анонімних статей. Найпопулярніші з них: «Стан і завдання українського визвольного руху», «Класова та національна боротьба на сучасному етапі розвитку людства» Є. Пронюка, «Сучасний імперіалізм», «12 запитань для тих, хто вивчає суспільствознавство», «Націоналісти», «Уроки історії», «Лист письменниці Ірини Вільде її землякам, які не бояться правди», «Українська освіта у шовіністичному зашморзі», «З приводу процесу над Погружальським» (автори — І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Чорновіл), «Інтернаціоналізм чи русифікація?» І. Дзюби та «Приєднання чи возз'єднання» М. Брайчевського. Популярними були есе «Іван Котляревський сміється» Є. Сверстюка, «На свято жінки», «Собор у риштованні», а також «Репортаж із заповідника імені Берії», «Серед снігів», «Хроніка опору», «Мойсей і Датан» В. Мороза, написані на межі 1960—70. Тоді ж С. поширює статті правозахисного характеру, заяви, звернення, відкриті листи, матеріали про УПА та на захист церкви. Правозахисний матеріал, а також твори із призабутої спадщини (поема «Мазепа» В. Сосюри) подавав самвидавівський журнал «Український вісник» (1970—72) за редакцією В. Чорновола (№№ 1—4) та М. Косіва (№№ 5—6). Самвидавівські видання, поширювані через західну українську періодику, були джерелом об'єктивної інформації про ситуацію в Україні для діаспори. Ця періодика поширювала самвидавівські матеріали серед емігрантів. С. існував й у другій половині 80-х (журнал «Кафедра» за редакцією М. Осадчого, альманах «Євшан», який редагували Ірина Стасів-Калинець, В. Стецюк, І. Калинець). С. — найвагоміший внесок шістдесятників у рух опору.

**Самототóжність (самтóжність) письмéнника** — теоретико-методологічне поняття, підпорядковане ідентичному прочитанню й тлумаченню літературно-художньої творчості й твору в єдності з їх автором. Йдеться про пізнання неповторно-індивідуального закону творчості письменника, де принципи, вироблені чи осягнені, «вгадані» талантом через відповідний соціальний та естетичний досвід протягом свого літературного шляху, реалізовані з більшою чи меншою повнотою в цілому творчому доробкові. Концептуальна спрямованість поняття «С. п.» — обстоювання таланту як вищої гуманітарної цінності з його правом на власну іманентну самореалізацію, «законотворчість», захист і розуміння національної її специфіки. С. п. можна ще назвати аналізом творчості, синтезованим творчою індивідуальністю. Розкривається вона у певних, притаманних тільки цьому письменникові домінантах — у «генеральній» ідеї чи ідеях творчості; в етичному її базисі, включаючи сюди й авторську моральність; у відповідному матеріалі, передусім у текстах творів; у стилі (естетична природа). Поняття

«С. п.» розрізняє розуміння домінант самим письменником й інтерпретацію їх у критиці та літературознавстві.

**Сапфі́чна строфа́** — антична строфа, різновид різностопної строфи, запровадженої давньогрецькою поетесою Сапфо (VI ст. до н. е.), пізніше вдосконаленої Горацієм. Складається з трьох одинадцятискладників /— ∪ — $\overline{\cup}$ — ∪ ∪ — ∪ — $\underline{\cup}$/ та, у четвертому рядку, з адонія /— ∪ ∪ — $\underline{\cup}$/. І. Франко, перекладаючи пісні Сапфо, намагався бути не лише еквіритмічним, а й еквілінеарним:

Афродіто, безсмертна Зевесова доню,
Баламутко на ясному троні, тебе я благаю,
Не гніви мою душу, о пані велична,
Горем, журбою.

С. с. в українській поезії зазнає посутньої версифікаційної інтерпретації при збереженні основних ліричних мотивів Сапфо («Сафо до Афродіти» М. Рильського, «Сапфо» Людмили Старицької-Черняхівської та ін.).

**Сарка́зм** *(грец. sarkasmos — терзання)* — їдка, викривальна, особливо дошкульна насмішка, сповнена крайньої ненависті і гнівного презирства. С. не має подвійного, часто прихованого семантичного дна, як іронія, близько до якої він стоїть, а виражається завжди прямо. С. притаманне поєднання гніву, ненависті з гіркою посмішкою. Об’єктом С. виступають, як правило, речі небезпечні, різко негативні й аморальні. Часто вдавався до С. Т. Шевченко у поемах «Сон», «Кавказ», «Юродивий». Герой поеми І. Франка «Похорон» Мирон з неприхованим С. висловлюється на адресу магнатів:

Ненавиджу вас всіх і бриджусь вами,
Ви перфумовані плебеї в фраку!
Ви паразити з водянистим мізком,
Ви неробучі, загребущі руки,
Ви, у котрих з усіх прикмет звірячих
Лишились тільки хитрощі гадюки!

У сучасній літературі до С. як художнього засобу часто вдаються Д. Павличко, І. Драч, М. Холодний, В. Цибулько та ін.

**Сати́ра** *(лат. satira, від satura — суміш, усяка всячина)* — особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного. У вузькому розумінні С. — твір викривального характеру. С. спрямована проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства, на відміну від гумору, вона має гострий непримиренний характер. Часто об’єктом С. є антиподи загальнолюдської моралі, пристосуванці, лицеміри, ренегати і зрадники, явища, які не відповідають естетичному ідеалові. У сатиричних творах широко використовуються художня гі-

перболізація, яка є основою сатиричної типізації, шарж, гротеск. С. зародилася в усній народній творчості. Високого рівня досягла в літературі античних часів (Арістофан, Петроній, Лукіан). Розквіт С. в західноєвропейській літературі пов'язаний з іменами Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, Ж.-Б. Мольєра, Дж. Свіфта, Вольтера, Г. Гейне, В. Теккерея, А. Франса, Марка Твена, Б. Шоу, Г. Манна, Я. Гашека та ін. З-поміж українських письменників — Іван Вишенський, Г. Сковорода, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, Л. Глібов, Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, Лесь Мартович, В. Самійленко, Остап Вишня, В. Винниченко, В. Чечвянський, О. Чорногуз та ін.

**«Світ»** — державне спеціалізоване видавництво (Львів), друкує переважно навчальну літературу для учнів і студентів. Серед випущених книг слід назвати «Історію української літератури» М. Возняка, «Імператив» Т. Салиги, «Слово Благовісту: Українська релігійна поезія» в упорядкуванні Т. Салиги, «Вибрані поезії» Кароля Войтили тощо.

**«Світ»** — ілюстрований двотижневик, виходив у Львові з квітня 1925 по грудень 1929. Відповідальний редактор С. Микитка. «С.» призначався «для найширших кругів». Крім літератури, редакція намагалася «бодай в обмеженому виді уйняти сучасне життя на всіх його ділянках». У «С.» регулярно з'являлися статті про життя українців у Галичині, Наддніпрянщині, в еміграції, про досягнення малярства, скульптури, театру, кіно, науки і техніки. На сторінках видання публікувалися І. Борщак, М. Гнатишак, М. Возняк, В. Дорошенко, П. Карманський, І. Квасниця, Д. Козій, Б. Лепкий, Л. Луків, Г. Новополін, М. Рудницький та ін. «С.» знайомив з творчістю наддніпрянців В. Підмогильного, П. Тичини, Д. Загула, Г. Косинки, М. Івченка та ін. Світову літературу представляли переклади творів А. Барбюса, Ш. Бодлера, С. Єсеніна, Жорж Санд, Р. Кіплінга, М. Лермонтова, Дж. Лондона, М. Метерлінка, Г. де Мопассана, Ф.-В. Ніцше, А. Рембо, Р.-М. Рільке, Р. Тагора, С. Цвейга та ін. Видання, дотримуючись аполітичності, не декларувало власної ідеологічної платформи.

**«Світ»** — літературно-науковий тижневик, виходив у Львові протягом 1906—07. Видавець В. Будзиновський. Редакційна колегія: В. Бірчак, П. Карманський, О. Луцький, М. Яцків (1906), далі редагував В. Будзиновський. Спершу був органом угруповання «Молода муза», пропагував теорію високого мистецтва, основне місце в ньому посідали твори Ольги Кобилянської, П. Карманського, О. Луцького, Б. Лепкого, В. Пачовського, М. Яцківа, Катрі Гриневичевої та ін. Друкувалися критичні статті, бібліографічні огляди, переклади із зарубіжних літератур (Г. Гейне, Л. Якобовського, Г. де Мопассана, А. Франса та ін.). Редакція спочатку ставила

за мету вести читачів «від злиднів і турботних дисонансів... на соняшні левади, запашні ниви, в світ ясних, золотих зір». Однак чимало опублікованих у «С.» 1906 творів порушували також важливі соціальні та національні теми. З 1907 дедалі частіше, крім символістських, друкувалися твори ін. стильових тенденцій, зокрема реалістичні. Надбанням стали роман «Богдан Хмельницький» М. Старицького та Людмили Старицької-Черняхівської, п'єса «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, твори В. Щурата, С. Яричевського, новели Ю. Кміта, публіцистика, літературно-критичні статті В. Будзиновського та ін. У тижневику з'являлися репродукції творів видатних художників, портрети гетьманів України, історичні пам'ятки, фотографії визначних діячів кінця XIX — початку XX ст.

**«Світи́льник неугаси́мий. Па́м'яті Іва́на Ли́пи»** — літературно-художній збірник, виданий 1924 Ю. Липою у м. Каліші (Польща) у таборі інтернованих українських воїнів. Відкривається вступним словом-присвятою, статтею «Життя, як казка» Ю. Липи — нарисом життя і творчості І. Липи (1865—1923), письменника, громадсько-культурного, політичного діяча, роздумами про нього, об'єднаними символічною назвою «Корабель будучності». У бібліографічній частині вміщено «Спис творів» І. Липи, фрагменти з його листів, щоденника, відгуки про творчість. Завершує збірник вірш Ю. Липи «Вінок синівський». Кольорову обкладинку збірника виконав графік П. Ковжун.

**Світóгляд і твóрчість** — традиційна для вітчизняного літературознавства постановка проблеми про визначальний вплив світогляду на ідейну спрямованість художніх творів і сутність літературно-мистецьких напрямів. Соціологізоване літературознавство 30-х XX ст. доводило, що письменник може успішно творити тільки завдяки «прогресивному», «революційному» світоглядові або всупереч «реакційному», «ретроградному». Згодом, у 50—70-ті, йшлося про суперечності між політичними та естетичними поглядами у структурі світогляду митця, які згубно позначалися на його творчості. Все це використовувалося для партійної критики письменників за т. зв. ідеологічні прорахунки чи ідейні збочення, відступи від засад соціалістичного реалізму. Попри такі та подібні схематичні трактування складної проблеми не знімається сама проблема ролі світогляду, світосприйняття і світовідчуття митця у його творчому процесі. Світогляд — це система найзагальніших філософських, естетичних, політичних, етичних, релігійних поглядів людини на світ загалом, на світобудову і своє місце в них. Світогляд як цілісне розуміння світу і себе, можливостей таланту — це справді найбільша підстава для творчості. Саме тому в художніх творах відображаються історичні виміри світогляду: характерні для певного часу переконання, принципи пізнання, ідеали й норми, тобто, синтез

інтелектуального й емоційного настрою епохи. Тут відкривається часто незнане раніше й несподіване світобачення — власний художній світ, що тримається на інтелектуальному й емоційному досвіді особистості. Співвідношення між різними гранями цього досвіду значною мірою відображається на зміні літературних стилів і напрямів. Через те пам'ятки художньої літератури — предмет дослідження для істориків філософії, як, наприклад, українські твори XI—XVIII ст. Зорієнтованість цих текстів на універсальні проблеми — взаємини людини і світу, людини та Бога, життя і смерті, добра і зла — вимагає і від літературознавців певного філософського рівня. Протягом XIX ст. визначальною для світогляду українських письменників стає його емоційно-психологічна основа — світовідчуття українського народника, який приховує від цензури свої національні переконання. У літературі XX ст. помітні впливи таких філософсько-світоглядних течій, як *ніцшеанство*, *екзистенціалізм*. На відміну від XVIII—XIX ст. основою для інтелектуально-емоційної рівноваги художнього тексту тут виступає не переживання універсальних істин, а сенс людського буття. Нав'язування письменникові певного світогляду, як це було з марксистсько-ленінським, зумовлює штучність й нещирість в літературі, розрив між суспільною й художньою свідомістю авторів, породжує трагедію знівечених талантів.

**Сексти́на** *(лат. sex — шість)* — строфа із шести рядків подовженого (п'ятистопного чи шестистопного) ямба, що складається із чотиривірша (катрена) з перехресним римуванням та двовірша (диптиха) із суміжним римуванням за схемою: абабвв; досить поширена в українській поезії:

Щодень гостріші лінії руки, а
Темніше — восковіюче обличчя. б
І голос твій уже такий слабкий, а
Неначе він доходить з потойбіччя. б
Гарячим болем спалені уста, в
А в узголов'ї — чорна тінь хреста *(І. Качуровський)*. в

Подеколи у С. вживається римування за схемою: абабаб («Слово про рідну матір» М. Рильського) чи аббааб:

Чи зумієш ти кохати, а
Щоб за все, про все забути, б
Щоб усі зірвати пути, б
Щоб усі зламати грати? а
Чи зумієш ти літати, а
Щоб зі мною в парі бути? *(М. Вороний)*. б

Трапляються С., побудовані за принципом тернарного римування (аабввб). Всі ці схеми римування виникли в середньовічній італійській поезії, зазнавши у процесі еволюції певних модифікацій.

**Семáнтика** *(грец. sēmantikos — означальний)* — розділ мовознавства, що вивчає проблеми смислу, значення та тлумачення знаків і знакових виразів, окреслених предметною (екзистенціальною) та понятійною (інтенціальною) сферами. У широкому розумінні С. — частина семіотики, тісно пов'язана із металогікою, котра висвітлює відношення висловів логічної мови до позначуваних нею об'єктів та змісту, що вони виражають, пояснюючи властивості понять «смисл», «значення», «ім'я», «аналітична істинність», «хибне судження», «істинне судження» тощо. Найменшою одиницею С. вважається «сема» з відповідними граматичними та лексичними значеннями (так, слово «ріка» вказує на природне водне протічне середовище, «міст» — на споруду, що з'єднує два береги, водночас — це іменники і т. п.). На підставі парадигматичних семантичних відношень слова охоплюються різними групами: синоніми, антоніми, пароніми, лексико-семантичні поля, гнізда й т. п. У художньому мовленні (тексті) С. зазнає глибоких естетичних перетворень задля виникнення «другої» образної реальності, мотивованої загальномовною практикою, містить низку посутніх змістових та емоційно-оцінних прирощень (конотацій), зумовлених літературним контекстом. Образному слову притаманні множинність, дифузність, інваріантність його С. Приміром, у рядках вірша «Автобіографія» Б.-І. Антонича спостерігається глибинно-асоціативна багатоплановість семантичних полів: *«Мої пісні — над рікою часу калиновий міст»*. Метафоричні словосполучення «ріка часу», «калиновий міст», міцно закорінені в народній етимології, значно розширюють та увиразнюють ці поля своїм неповторно-індивідуальним колоритом, відкриттям нових смислових аспектів.

**Семантúчне пóле** — сукупність лексичних одиниць, об'єднаних спільністю змісту, що відображає понятійну, предметну чи функціональну подібність означуваних явищ; смисловий, змістовий комплекс окремої однозначної чи багатозначної лексеми, слова; семантичне поле лексико-семантичної групи; семантичне поле лексеми, слова. Структура С. п. досліджується методами компонентного аналізу й синтезу.

**Семивірш**, або **Сéптима** *(лат. septima — сьома)*, — семирядкова строфа з різними схемами римування: аббавбв, абабавв, абабвбв, абабаба та ін.:

Людей, звичайно, більше, ніж народу... а
Коли виспівуєш на цілий сход б
Любов до людства... з сотого заходу, — а
Згадай, нарешті, і про свій народ б
Хоча б за те, що має він в цю мить в
Виконувати каторжну роботу: а
За тебе перед людством червоніть *(Б. Олійник)*. в

**Семіóтика** *(грец. sēmeiōtikē — учення про знаки)* **(семіолóгія)** — наука про функціонування інформаційних знакових систем, за допомогою яких здійснюється спілкування в людському середовищі (природна мова, система мистецьких та наукових, у т. ч. формалізованих, засобів передачі думок та почуттів, система жестових, світлових, тактильних, звукових, речових та ін. сигналів побутового, обрядового, сакрального характеру тощо), а також спілкування тварин. С., за термінологією Ч.-С. Пірса (1839—1914) — американського філософа та математика, або семіологія, — за термінологією швейцарського лінгвіста Ф. де Соссюра (1857—1913), виникає наприкінці XIX ст. Спочатку ці терміни означали різні поняття. Термін «С.» вживався щодо знакових систем формально-логічного та логіко-математичного характеру, а термін «С.» — щодо природної мови та мистецьких «мов». Нині вони використовуються здебільшого як синоніми. До сфери літературознавчої С. входять передусім дослідження художніх творів як цілісних явищ у сукупності змістових (зміст та смисл твору, його тематика, характери персонажів тощо) та формальних (фабула, сюжет, композиція, звукова архітектоніка і т. п.) характеристик стосовно реальної чи уявної дійсності. При цьому подібне дослідження може мати на меті як виявлення окремих елементів та одиниць тексту та виділення їх структурних (місце у творі) і функціональних (роль, відношення до ін. елементів та одиниць) властивостей, так і виявлення власне художньо-мистецьких семіотичних ознак та рис художнього твору як явища культури, визначення його місця й ролі в культурно-історичному і творчому процесі. Основи семіотичного дослідження художньої літератури були закладені ще в античні та середньовічні часи, коли вперше з'явилися праці з риторики. Суттєвим поштовхом до розвитку загальної поетики були роботи В. Гумбольдта, О. Потебні, З. Фройда. Після появи робіт Ч.-С. Пірса та Ф. де Соссюра їх ідеї розвиваються представниками Празького лінгвістичного гуртка — Р. Якобсоном, Я. Мукаржовським, В. Матезіусом. Самостійно до ідеї художнього твору як прийому приходять у першій третині XX ст. російські «формалісти» (Ю. Тинянов, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум), що спиралися на творчі здобутки московської та казанської шкіл Ф. Фортунатова та Я. Бодуена де Куртене. Значний внесок у розробку проблем С. художньої літератури зробили В. Пропп, Л. Виготський та М. Бахтін. Бурхливого розвитку набула літературознавча С. у 50—60-ті XX ст., коли в літературознавстві утверджується структурний (або структуральний) метод дослідження, чому сприяли роботи французьких учених антропологічної школи К. Леві-Строса, Р. Барта, Ж. Лакана, А. Греймаса, М. Фуко та російських учених Ю. Лотмана, В. Іванова, О. П'ятигорського,

В. Топорова та ін. С. з'явилася на світ на зламі ідеологічних епох, коли молода феноменологія та інтуїтивізм намагалися подолати інерцію поширеного у XX ст. позитивізму. Вчені від спостереження життя (та художньої літератури як його міметичного відображення) переходять до вивчення системи засобів літератури, що потребує проникнення вглиб твору та творчості, вглиб мистецтва як такого. Прагнучи відшукати сутність, сховану за явищем художнього твору, ранні структуралісти та герменевти (представники інтуїтивістського напряму феноменології) йшли до цієї мети різними шляхами, хоча бачили перед собою один і той же об'єкт — об'єктивно і реально наявну культуру (літературу) з єдиними законами, засобами, що творять «мову» художньої літератури, яку треба або обчислити за допомогою логічно та математично доведених теорем (структуралісти), або ж відчути трансцендентно, інтуїтивно (герменевти). Структуралісти за об'єкт своїх обчислень обрали форму художнього твору, а інтуїтивісти пробували безпосередньо «пробитися» до його змісту та смислу. Саме представники структурної С. у літературознавстві уклали найповніші каталоги тропів та образів, словники метафор та сюжетів. Із зміщенням філософських досліджень у бік *логічного позитивізму* у 60—70-ті XX ст. у центр семіотичних досліджень потрапляє, з одного боку, сам суб'єкт (автор та читач як реальна особистість), з іншого — процес породження інформації, що включає в себе і текст, і позатекстові чинники. В останні роки виявляється відразу кілька тенденцій у літературознавчій С. З одного боку, спостерігається повернення до феноменології та реалізму, що пояснюється спробами відійти від надмірного суб'єктивізму теорій дискурсу. Текст переростає межі свого автора та свого читача. Він стає самоцінним реальним феноменом; завдання читача чи дослідника — пізнати його, розкодувати, дати правильне, єдино можливе трактування. З іншого — відроджуються та розвиваються функціональні ідеї празької лінгвістичної школи та психолінгвістичні ідеї Л. Виготського, які тільки зараз по-справжньому осмислюються з урахуванням найновіших досягнень психології та нейрофізіології психічної діяльності. Послідовники функціонального підходу розглядають художній твір крізь призму творчої діяльності автора як мікросоціуму та співтворчості читача як макросоціуму, що дає змогу перемістити сам твір у сферу соціальної психології та розглядати його як результат семіотичної діяльності автора. Надбання літературознавчої С. та окремі семіотичні положення широко вживаються і в традиційному порівняльно-історичному та позитивістському літературознавстві. У 1974 в Мілані (Італія) на І Міжнародному конгресі з С. була створена Міжнародна асоціація С. З проблем літературознавчої С. видається низка періодичних видань.

**Сентéнція** *(лат. sententia — думка, судження)* — вислів афористичного змісту. Поширений у байках, де, набуваючи морально-повчальної тенденційності, називається мораллю (або силою). С. спостерігається і в ін. жанрах лірики, зокрема у медитативній, стаючи подеколи стильовим компонентом у творчості автора:

О, не взискуй гіркого меду слави!
Той мед недобрий, від кусючих бджіл.
Взискуй сказать поблідлими вустами
хоч кілька людям необхідних слів.
Взискуй прожить несуєтно і дзвінко.
Взискуй терпіння витримати все.
А справжня слава — то прекрасна жінка,
що на могилу квіти принесе *(Ліна Костенко).*

Два останні рядки, власне, пуант, яким завершується градація динамічного сюжету цього восьмивірша, — яскравий приклад С.

**Сентименталíзм** *(франц. sentimentalisme, від sentiment — почуття, чуттєвість)* — напрям у європейській літературі другої половини XVIII — початку XIX ст., що розвивався як утвердження чуттєвої, ірраціональної стихії в художній творчості на противагу жорстким, раціоналістичним нормативам класицизму та властивому добі Просвітництва культу абсолютизованого розуму. С. отримав свою назву за твором англійського письменника Л. Стерна «Сентиментальна подорож» (1768), невдовзі запанував і в ін. жанрах — епістолярних романах, мелодрамах, пасторалях тощо. Тогочасне письменство відкрило здатність простої людини, не зіпсованої цивілізацією, передусім ідеалізованого селянина, до тонких чуттєвих переживань. Значними явищами цього напряму вважаються «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо (Франція), «Памела, або Винагороджена цнота» С. Річардсона (Англія), «Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете (Німеччина), «Бідна Ліза» М. Карамзіна (Росія), «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка та ін. При цьому С. як напрям слід відмежовувати від сентиментальності як пафосу, що була притаманна письменникам різних епох. Цей пафос особливо характерний для схильної до емоційного кордоцентризму української ментальності, що засвідчує фольклор, передусім народна пісня («Та забіліли сніги», «Ой матінко-зірко», «Та нема в світі гірш нікому» та ін.), що вплинула і на пісні літературного походження («Гуде вітер вельми в полі», «Коли розлучаються двоє» тощо). Отже, С. віднайшов в українській літературі сприятливий ґрунт. Започаткований І. Котляревським («Наталка-Полтавка»), він одразу став панівним явищем, що найяскравіше розкрилося у творчості Г. Квітки-Ос-

нов'яненка («Маруся», «Сердешна Оксана», «Козир-дівка», «Щира любов» та ін.), де змальована галерея шляхетних, мрійливих, душевно замилуваних, морально цнотливих персонажів, що втілювали ідеалізовану душу простолюду. С., що спирався на фольклорну літературну традицію зображення позитивного героя — носія вроджених високих етичних якостей, — укрупненим трактуванням чуттєвого світу багато в чому спричинив появу романтизму, однак не виявив різкого протиставлення класицизму та Просвітництву, як той же романтизм, був близьким до «просвітницького реалізму». Інерція С. в українському письменстві, опертому на основи ментального світосприймання нації, спостерігалася не тільки у XIX ст. («Люба-згуба» Ю. Федьковича, «Швачка» («Рученьки терпнуть, злипаються віченьки...») П. Грабовського та ін.), а й у XX ст. («Пані писарівна», «Од сіна до соломи», «Уляся» Марії Проскурівни), своєю надмірною чутливістю спаралізувала волю до життя, перетворилася на один із прикрих компонентів т. зв. неповноцінної «малоросійщини», проти якої повстали І. Франко, Леся Українка, представники «розстріляного відродження» та «празької школи».

**Серена́да** *(італ. sera — вечір)* — пристрасна пісня про любов, виконувана молодиком під акомпанемент гітари чи мандоліни під вікном своєї коханої. Започаткована в романських країнах, С. поширилася в європейських, в т. ч. українській, літературах. У класичній музиці XVIII—XIX ст. стала інструментальним твором камерного ґатунку:

[...] Покажись, моя кохана,
        У вікні!..
Щось занила давня рана,
Думка точить нездоланна
        В глибині...
Нащо ж, нащо ж серенада
        І пісні!
Марна струн дзвінких принада,
Як сховалась люта зрада
        Тут мені... *(С. Черкасенко).*

**Се́рія** *(лат. series — ряд)* — сукупність видань, об'єднаних спільним задумом, тематикою, цільовим або читацьким призначенням, що виходять під спільною назвою серії, як правило, в однотипному оформленні. Періодичні або продовжувані С. складаються з нумерованих або датованих випусків. Неперіодичні видання утворюють відкриту С., якщо тривалість її випуску заздалегідь не встановлена, і закриту С., якщо її вихід обмежений певним часом. Відкритою С. в українському книговиданні є «Бібліотека поета» («Український письменник»), зразок закритої С. — «Бібліотека української

літератури» («Наукова думка»). Періодичними є С. брошур видавництва «Знання».

**«Си́ла»** — стислий висновок морально-повчального значення, вживаний у байках. Так, байка «Собака і Вовк» Г. Сковороди завершується такою дидактичною сентенцією: *«І родина, і багатство, і чин, і кумівство, і тілесні обдарування, і науки — не спроможні ствердити дружбу. Але серце, суголосне думкам, та окремішня цнота людинолюбної душі, що живе у двох чи трьох тілах, то справжня любов і єдність, про що глянь 4 розд. в «Об'явленні» і про що Павло [каже]: «Ні юдей, ні еллін... Всі бо ви єдині суть в Христі Ісусі» (До Галат[ів])»*. З XIX ст. «С.» називається мораллю.

**Силабі́чне** *(грец. syllabe — склад)* **віршува́ння** — система віршування, в основу якої покладена рівна кількість складів (часто — 13, рідше — 11) при невпорядкованому вільному розташуванні наголошених та ненаголошених. С. в. характеризується також парним римуванням, переважно парокситонним, метричною константою, тобто коли наголос припадає на клаузулу та на відповідний склад перед цезурою, котра ділить віршовий рядок на дві рівновеликі частини:

Неначебто спи́си, // колосся по по́лю,
Люди коло́сся // стинають без болю
*(Лазар Баранович, переклад з польської
Ольги Крекотень).*

С. в. притаманне поезії, що базується на мові з постійним наголосом у словах на останньому (французька) чи передостанньому (польська) складі. В їх межах він не має смислорозрізнювального значення, його переміщення відбувається у вигляді одного і того ж розміру. Це спостерігається у французькій, польській, турецькій, сербській, вірменській та ін. версифікаціях. Під впливом такого віршування у Польші та латиномовних поетик С. в. поширилось і в Україні XVI—XVIII ст., знайшовши тут зустрічні течії фольклорного походження — коломийки. При певному пануванні парокситонної рими у творчості тогочасних українських поетів (Дмитро Братковський, Лазар Баранович, Софроній Почаський, Климентій Зіновіїв, Семен Дівович та ін.) вживалися вірші з окситонним римуванням, не властивим польській поезії («Алфавіт зібраний, римами складений» І. Максимовича), траплялися дактилічні закінчення перед цезурою (деякі фрагменти з твору «Вірші на жалосний погреб зацкого рицера Петра Конашевича-Сагайдачного...» Касіяна Саковича: *«Кгди ж лепій ест стратити // живот за ойчизну, / Ніжли неприя́телю // достать ся в коризну»*. Україномовна стихія із гнучкою формою акцентування сприяла поступовому видозмінюванню С. в., зумовлювала повільний перехід версифікацій, почина-

ючи від І. Некрашевича та Г. Сковороди, до згармонійованої силабо-тоніки, що помітно виявилася в українській поезії другої половини XIX ст. Силабічна система прищеплювалася і російському віршуванню завдяки вихованцям та викладачам Києво-Могилянської академії (Симеон Полоцький, Феофан Прокопович та ін.), але контрастувала з природним для російської мови райошником та ін. формами акцентного вірша, видавалася дещо штучною. Тому реформа Тредіаковського—Ломоносова (XVIII ст.), на основі якої розвинулася російська силабо-тоніка, спиралася на власні мовні закономірності, випливала із потреб російської поезії.

**Сила́бо-тоні́чне** *(грец. syllabe — склад і tonos — наголос)* **віршува́ння** — система віршування, основою якої є принцип вирівнювання наголошених та ненаголошених складів, їх чергування, кількість та місце розташування ритмічних акцентів у віршовому рядку. В українській поезії С.-т. в. з'явилося у XIX ст., прийшовши з російської поезії, витіснивши силабічну систему та співіснуючи з національним коломийковим розміром, широко використовуваним Т. Шевченком. Однак перші спроби переходу на силабо-тоніку спостерігаються уже в творчості І. Некрашевича у другій половині XVIII ст., але тільки в поемі «Енеїда» І. Котляревського чотиристопний ямб зазвучав природно, відкриваючи перспективу для С.-т. в. в українській поезії. Складається воно з двоскладової (хорей — з наголосом на першому складі; ямб — на другому складі) та трискладової стоп (дактиль — з наголосом на першому складі; амфібрахій — на другому; анапест — на третьому складі); відповідно так називаються і віршові розміри. Характерна риса силабо-тонічного вірша — ритмоінтонаційна інерція завдяки схемі розподілу наголошених та ненаголошених складів, що дає можливість відповідно систематизувати ритмічний рух поетичного мовлення. Велике значення для ритмічного урізноманітнення такого вірша має також наявність пірихіїв або поява надсхемних наголосів. С.-т. в. у сучасній українській поезії співіснує поряд із тонічним (акцентний вірш, паузник та ін.).

**Си́льва** *(лат. silvae — начерки, нотатки)* — поетичний жанр у римській літературі перших століть н. е., призначений для віншування щойно народжених, наречених, ювілянтів, для співчуття з приводу смерті — із запозиченням певних поетичних формул із творів Вергілія, Горація та ін. Стацій так назвав свою добірку віршів.

**Си́мвол** *(грец. symbolon — умовний знак, натяк)* — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища (лотос — С. божества в індійців, хліб-сіль — С. гостинності в українців, блакитний колір —

С. надії та ін.), має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові. С. тісно пов'язаний з наукою, міфом, вірою, поезією, але не зводиться до них, тяжіє до певного узагальнення, на відміну від алегорії, що проявляється в конкретному образі. С. постає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього. Тому С. не збігається за своїм значенням з будь-яким тропом. Коли метафора, скажімо, виконує характеризаційну функцію, не відаючи семантичних обмежень, зосереджуючись в образній оболонці, то С. існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення. Тому метафора зумовлюється власне художніми чинниками, на відміну від С., що базується на позахудожніх, передусім філософських потребах езотеричного знання. С. виповнене Святе Письмо. С. посідав центральне місце у творчості Г. Сковороди, завжди був наявний в українській літературі, але не в значенні тропа, а універсальної категорії пізнання духовного єства:

Ти непідкупна: чи несуть вісон,
чи скриню скарбну! ти суддя;
і пташка на руці — з висот,
про білий трон оповіда.
Мов до присяги, ти відверта,
і випростана, мов до стремена;
зникає тінь, лукавство промина,
коли — сердечності безсмертя,
коли вивітрюють на голоснім
і голубім сіянні-шпаді
весінні сили, притаманні всім,
і кволості, що листопадні.
Мов голос квіту, голос непорочний,
серця стрічає! в розпачі не тоне,
і хрестиком з-під білої сорочки
з грудей просвічується сонце *(В. Барка).*

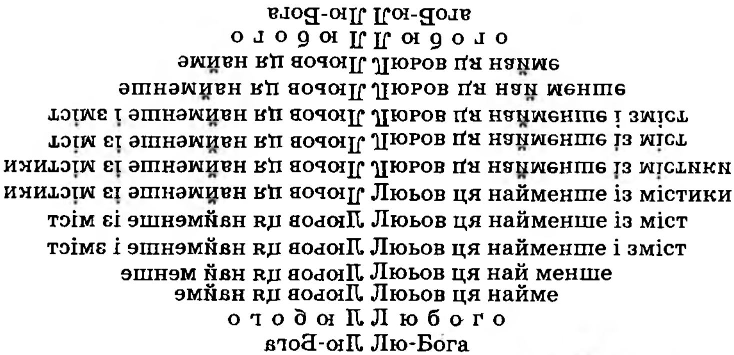
С. як натяк на трансцендентну істину, на шлях утаємничення в першосутність становить основу естетичної концепції символізму.

**Символізм** — стильова течія модернізму. Виник у Франції в 70-ті XIX ст., в українській літературі з'явився на початку XX ст. (Олександр Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб та ін.). Поставши проти обмежених позитивістських тенденцій у мистецтві, дистанціювання довколишнього світу і людської душі, конфліктно непереборного протистояння ідеалу та дійсності, С. базувався на сформульованому Ш. Бодлером законі «відповідностей», розімкнутих у безкінечний, постійно онов-

люваний світ, де відбувається «активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє», їх синтез, спостерігається «самтожна відмінність внутрішнього і зовнішнього». Йдеться про сутність (єство), не пізнаванну за допомогою раціоналістичних засобів, а лише доступну інтуїції, на ірраціональній основі, що розкривається через натяк, осяяння, тобто через музику і поезію. Такі принципи обстоювала «філософія життя», на базі якої і постав модернізм, а відтак і символізм. В українській літературі С. з'явився не лише під впливом європейського, а й мав свої, національні джерела, зосереджувані у «філософії серця». Український С., обстоюючи право митця на свободу творчості, на «сонячні левади» (О. Луцький), не відмовлявся від своїх громадських обов'язків, бо виходив із розуміння, що в українській неструктурованій культурі, крім письменників, нікому було займатися націотворчими справами. Водночас він протестував проти сліпого підкорення позаестетичним інтересам, проти обмеженого функціонера, протиставивши йому «цілого чоловіка» (М. Вороний) як гармонію пориву до критеріїв Краси та Правди, як достеменний прояв «аристократизму духу». На жаль, історичні умови не дали можливості українським символістам розкрити свій потенціал, і все-таки вони зважилися на рішучі кроки оновлення вітчизняного письменства, пробудження національної свідомості, стали однією з перших ланок перманентних відроджень в Україні XX ст. С. найбільш притаманний представникам «Молодої музи» та «Української хати». Можливості С. розкривалися також у творчості братів П. та Я. Савченків, О. Слісаренка, Д. Загула, В. Кобилянського та ін., позначилися на творчості П. Тичини. Розвивався С. переважно в поезії, не проминувши прози (Ольга Кобилянська, О. Плющ та ін.), драматургії (Олександр Олесь, С. Черкасенко та ін.). Останнім його спалахом вважається діяльність львівського літературного угруповання «Митуса» (1922), до складу якого входили В. Бобинський, Ю. Шкрумеляк, О. Бабій та Р. Купчинський. Хоч у наступні роки С. відійшов немовби на задній план літературного процесу, він (дарма що критика проголосила його нежиттєздатним) не втратив свого стильового потенціалу. Це засвідчує не тільки доробок Б. Лепкого, П. Карманського, Олександра Олеся та ін., а й емігрантська поезія Вадима Лесича (псевдонім В. Кіршака), особливо О. Зуєвського. Його першу збірку «Золоті ворота» (1947) В. Державін небезпідставно назвав «відродженням символізму».

**Симе́трія** *(грец. symmetria — гармонія, розмірність)* — розміщення частини художнього твору за принципом віддзеркалення. Прикладом С. може бути александрійський вірш — дванадцятискладник із цезурою посередині, обов'язковим на-

голосом на шостому та дванадцятому складах. Симетричним вважається суміжне римування, кільце тощо. Вживається С. і в складних композиційних формах, як стихолітія. Цікаві зразки С. спостерігаються і серед фігурних віршів, як у М. Мірошниченка:




На принципі С. будується паліндром, іноді набуваючи синкретичного (водночас зорового та слухового) вигляду фігурного вірша. Один з таких варіантів спостерігається у вірші «Хижих мечем мирим» А. Мойсієнка:



**Си́мплока** *(грец. symphloke — сплетіння)*, або **Сплеті́ння**, — складна синтаксична конструкція, в якій граційно поєднується анафора з епіфорою. Широко вживається у фольклорі:

> Чи не ті ж мене саблі турецькі порубали, що і вас?
> Чи не ті ж мене стрілки-яничарки постріляли, що і вас?

Властива С. і поезії:

> Я сьогодні не прийду додому —
> Де я?
> Я сьогодні в Київ не приїду —
> Де я?
> Я сьогодні не дивлюсь на тебе —
> Де я?
> Я сьогодні — вчора й позавчора —
> Де я? *(М. Вінграновський).*

**Симфо́нія** *(грец. symphōnia — співзвуччя)* — жанр інструментальної музики; музичний твір з однієї або кількох час-

тин для симфонічного оркестру. За аналогією — жанр у художній літературі. Так назвав П. Тичина свою поему «Сковорода».

**Синéкдоха** *(грец. synekdochē — співвіднесення)* — засіб увиразнення поетичного мовлення, різновид метонімії. С. заснована на кількісному зіставленні предметів та явищ (вживання однини у значенні множини і, навпаки, визначеного числа замість невизначеного, видового поняття замість родового і т. п.):

Як кидалась ти на списи, на луки,
Пунійська Львице, яросте Ваала! *(Олег Ольжич).*

**Синерéза** *(грец. synairesis — з'єднання, стиснення)* — в античному віршуванні — злиття двох коротких складів у довгий. У сучасному — опускання однієї з голосних відповідно до вимог ритму та метроструктури: *«Вдарив революцьонер — / Захитався світ!»* (П. Тичина).

**Синестезíя** *(грец. synaesthesis — одночасне відчуття)* — художній прийом, поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій. Випливає із природної властивості людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, що зумовлює синтез кількох відчуттів. Найяскравіше С. проявилася у ліриці раннього П. Тичини — поета, схильного до «кольорового слуху» та «слухового кольору», здатного сприймати квінту як жовту густу барву тощо. Синтетичне взаємозумовлення цих чинників приводило до витворення одночасної «мальовничої музичності» як чільної ознаки «кларнетизму»: *«За частоколом — / Зелений гімн»; «Мов золото-поколото, / Горить-тремтить ріка, / Як музика»* і т. п.

**Синкóпа** *(грец. synkopē — скорочення)* — утинання складу або звука у слові. Поширене в побутовому мовленні: «мо» — замість «може», «гля» — замість «глянь» і т. п. Цей прийом застосовується і в літературі. Особливий інтерес він викликав у авангардистів, котрі прагнули зняти межі між поетичним і побутовим мовленням, динамізувати ритмічний лад вірша:

Цирк рук торк кран
струна здвиг вище [...] *(Гео Шкурупій).*

**Синóнім** *(грец. synōnymos — однойменний)* — слова, відмінні за звучанням, але однакові чи близькі за змістом. Вони складають синонімічне гніздо, в центрі якого міститься стилістично нейтральне слово, оточене іншими, з різними смисловими відтінками, оцінним та емоційним забарвленням (віхола, заметіль, метелиця, юга, хуга, хурделиця, завія). Застосування С. у поетичному мовленні зумовлює його змістову місткість і точність, яскравість емоційно-експресивної палітри художнього зображення, виповнює його поліфонічним звучанням. Подеколи С. вживаються як композиційний

прийом у ліричному сюжеті, виявляючи його внутрішню драматургію з градаціями та пуантами:

Пропало, пройшло, пролетіло,
Минулося, щезло, спливло,
Лишень головешками тліло,
Лишень попелищем цвіло.

Одвіялось, сном одіснилось,
Одмарилось — ген набулось,
Вкотилось і ген одкотилось,
Солоним риданням зайшлось... *(І. Драч).*

Одночасне застосування у поетичному тексті паралельних С. називають синонімією.

**Синта́гма** *(грец. syntagma — разом побудоване)* — назва первісної семантико-синтаксичної та ритміко-мелодійної одиниці. С. виникає під час мовлення і полягає у членуванні висловлення на окремі смислові єдності, які акцентно увиразнюються посиленням останнього наголосу та паузою:

дзвінок
вже тричі
вічність —
не переживеш... *(Т. Мельничук).*

Слово «тричі» пов'язане з контекстом та семантичною ситуацією слів «дзвінок» та «вічність», помітно розширює смислове значення ліричного сюжету, почленованого на взаємоперехресні С.

**Сирве́нта** *(прованс. sirventes)* — строфічна пісня в ліриці трубадурів XII—XV ст., у якій розроблялися громадські та політичні мотиви. Найвідоміший автор С. — Б. де Борн (прибл. 1140—1215). С. поширилися в Іспанії під час марокканської агресії, ставши лірикою національного опору, зокрема у творчості трубадура М. Сартра. Найповніше розкрилися версифікаційні можливості С. під час альбігойських воєн на початку XII ст.

**Си́стола** *(грец. systolé — скорочення)* — поява наголошеного складу в тій позиції, де за розміром силабо-тонічного вірша має бути ненаголошений склад:

Хто може випити Дніпро,
Хто властен виплескати море,
Хто наше злото-серебро
Плугами кривди переоре,
Хто серця чистого добро
Злобою чорною поборе? *(М. Рильський).*

**Сицилі́ана** *(італ. siciliana)* — восьмирядкова строфа з двома четвертними римами, розташованими за схемою: абабабаб чи аббабааб. Виникла в середньовічній сицилійській по-

езії, вважається попередницею октави і, очевидно, тому називається ще октетом:

Я громів не кляну, що носять смерть і жах, а
благословляю грізне рокотання. б
Хай струситься із днів байдужості іржа, а
хай спалиться оаза нудьгування. б
Бо що таке життя — боліти і дрижать а
у лапах гону самозберігання? б
Хай впаде як галузка всохла від ножа а
ще й ця моя розміреність остання *(М. Кушнір)*. б

**Сімéйно-обрядóва поéзія** — різновид фольклорної творчості, тісно пов'язаної із різними періодами людського життя (народження, хрестини, шлюбні ритуали, смерть і т. п.). Вона має обрядовий характер, іноді супроводжується співом, музикою, танцем, грою, примовками, постаючи своєрідною народною драмою. С.-о. п. широко відображена в українській літературі («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Марія» У. Самчука та ін.).

**«Січ»** — літературно-художній і громадсько-політичний альманах, виданий 1908 у Львові заходами З. Кузелі та М. Чайківського з нагоди 40-річчя заснування у Відні українського студентського товариства «Січ». Один з найбільших за обсягом і найбагатших за змістом альманахів, до участі в якому було запрошено майже 200 учасників товариства. Відкривається фотографією О. Терлецького — одного з найактивніших розбудовників «Січі», відомого літературного критика і публіциста. Особливу літературно-художню, наукову вартість надають йому поезії, оповідання, нариси, публіцистичні та наукові статті М. Грушевського, І. Франка, М. Вороного, О. Турянського, Б. Лепкого, С. Яричевського, О. Грицая, С. Твердохліба, В. Темницького, Л. Лопатинського та ін. авторів, так чи інакше пов'язаних з віденським товариством «Січ». Надруковано автобіографії і біографії членів товариства, які відіграли помітну роль в історії українського народу: В. Кобринського, М. Зубкова, С. Дністрянського, І. Копача, С. Яричевського, І. Горбачевського, І. Пулюя, Є. Озаркевича, М. Чайківського, Я. Окуневського, спогади «січовиків» та оглядові статті про студентський рух в Україні й поза її межами А. Вахнянина, О. Назарука, Я. Ганкевича, З. Кузелі, М. Кордуби, В. Сімовича та ін. Подано список голів товариства «Січ» за сорок років існування, серед яких: А. Вахнянин, О. Терлецький, З. Кузеля, Марко Черемшина та ін.

**Сказáння** — фольклорний, літературний твір історичного і легендарного характеру, в якому розповідь про дійсні події і явища минулого поєднується з їх піднесено поетичною інтерпретацією. У С. широко використовуються достовірні і вигадані відомості про історичних осіб, свідчення сучасників

й очевидців подій, розповіді легендарного змісту, традиційна образно-стильова поетика фольклору. С. близькі до історичних переказів, легенд, апокрифів, житій. У давній літературі С. — це прозовий твір легендарно-історичного змісту («Сказання про Бориса і Гліба», «Оповіді про запорожців, опришків, гайдамаків» та ін.), у новій С. зустрічаються й у віршових формах. Літературні С., як правило, відображають особливості фольклорних усно-оповідних жанрів, на основі їх написані «Марко Проклятий» О. Стороженка, «Борці за правду» А. Кащенка, «Легенди старокиївські» Наталени Королевої та ін.

**Ска́льд** *(давньоскандю. skald — поет, співак)* — поет дописемної художньої творчості при дворах правителів скандинавських держав, який складав пісні про походи норманських вождів та пригоди вікінгів. Основні свідчення про поезію С. зафіксовані у «Молодшій Едді». Переважна більшість віршів С. з'явилася у X—XII ст. Характерна ознака поезії С. — вельми ускладнена тропіка з алегоричними перифразами (чоловік — «дерево битви», битва — «буря мечів», корабель — «кінь мачти» та ін.).

**Скла́д** — найкоротший відрізок усного мовлення, що утворюється одним поштовхом видихуваного повітря; фрагмент звучання, в якому один звук (фонема) характеризується найсильнішим звучанням порівняно з ін. — попереднім і наступним. С. як елемент фонетичного словоподілу утворюється як з одного, так і з кількох звуків: складотворчого, що становить вершину звучності, та залежних від нього. До складотворчих належать, як правило, голосні звуки, але можуть бути і приголосні сонорні, наприклад «р» і «л» у чеській мові (*prst* — палець, *vlk* — вовк). У кожній мові творення складів і складоподіл слів має свої особливості. Українській властива рівновага голосних та приголосних, що зумовлює її милозвучність, тенденція до відкритого С. Відкритий — С., який закінчується голосним звуком (го-ра, лі-то). Закритий — С., що закінчується приголосним звуком (жов-тень, гар-ний). Неприкритий — С., який починається голосним (ар-ф'яр, об-сяг). Прикритий — С., який починається приголосним (гол-ка, ха-та). Для літературознавства суттєвими є характеристики С. за кількісною (тривалістю звучання) та якісною (сила голосу) ознаками. Ці відмінності визначають роль С. як ритмічної одиниці: різного роду сполучення складів (довгі і короткі в античному, наголошені і ненаголошені в силабо-тонічному віршуванні) утворюють стопи.

**«Скла́дка»** — український літературно-художній альманах, виданий 4-ма випусками (1887, 1893, 1896 — у Харкові, 1897 — у Санкт-Петербурзі). Перші два редагував В. Александров, наступні — К. Білиловський. Перший випуск містив поезії В. Александрова, К. Білиловського, В. Самійленка, Я. Жарка та ін., оповідання Б. Грінченка («Одна, зовсім од-

на!»), К. Білиловського («Загублене життя»), Ганни Барвінок («П'яниця»). Оригінальні та перекладні вірші цих авторів складали основний зміст і другого випуску. Серед нових авторів третього випуску — Леся Українка (оповідання «Щастя»), М. Старицький (оповідання й поезії), М. Кропивницький (опера «Вій»), М. Вороний, І. Стешенко, М. Кононенко з поетичними творами. До четвертого випуску ввійшли поезії І. Франка («Фантастичні думи, фантастичні мрії», «Отсе тая стежечка»), П. Грабовського («Дітям», «Пустка»), В. Щурата, К. Білиловського, Я. Щоголіва, оповідання І. Нечуя-Левицького, Д. Мордовця, нариси з запорозької тематики Д. Яворницького та С. Носа. Третя частина була ілюстрована портретами В. Александрова, містила ноти М. Лисенка.

**Скоромóвка** — поетичний жанр, живлений джерелами дитячого фольклору, зумовлений потребами етнопедагогіки. В основі С. — дотепна гра спеціально скомпонованих важковимовних слів, призначена для тренування артикуляційного апарату дитини. Водночас вона, позначена тонким інструментуванням, виконує естетичну функцію, спонукає до словотворчості («В сіни Мусій сіно носив», «Надворі погода розмокропогодилася» тощо). Цю особливість С. зауважили авангардисти, зокрема футуристи, використовуючи її у своїй художній практиці (В. Шкловський, В. Хлєбников — у Росії; М. Семенко — в Україні). Сучасні поети, які передусім пишуть для дітей, часто звертаються до цього жанру (Тамара Коломієць, В. Войтович, Любов Пшенична та ін.):

Взявся
в'язь
в'язати сіті —
на рибалку
сіті
всі ті:
як рибалить
заманеться —
сам у сіті
попадеться!..
Доки
сіті
в'язь
в'язав,
той у сіті
в'язя взяв *(О. Орач).*

**«Слобожáнщина»** — літературно-художній, суспільно-політичний журнал, видається в Харкові з 1995 за редакцією Валентини Гошовської. Тут друкуються поетичні (І. Світличний, Ірина Жиленко, В. Поліщук, В. Тимченко), прозові (В. Дрозд, Ф. Приходько) твори, критичні статті

(І. Маслов, Валентина Гошовська), твори для дітей (Валентина Запорожець), огляди творчості молодих авторів (Ю. Ковалів).

**Словни́к** — книга, яка містить систематизований опис слів. Кожний С. складається з упорядкованого реєстру слів-заголовків, що супроводжуються словниковими статтями. Наявність таких статей, їх зміст залежать від типу С. Розрізняють енциклопедичні та лінгвістичні С. У перших — пояснюються поняття, які окреслюються, позначаються словами, наприклад «Енциклопедія українознавства» (1955—84) за редакцією В. Кубійовича. Власне слова виступають об'єктом лінгвістичних С. До них належать одномовні тлумачні С., в яких подається і пояснюється лексика певної мови з огляду на її нормативність, наприклад «Словник української мови» (1970—80). Існують також перекладні (дво- і багатомовні), літературознавчі, етимологічні, ономастичні, фразеологічні, словотвірні, граматичні, термінологічні (тлумачні та перекладні) С. Виходять у світ С. омонімів, синонімів, антонімів, неологізмів, скорочень та ін. Орфографічні, орфоепічні С. та довідники, на зразок «Як ми говоримо» Б. Антоненка-Давидовича, відображають відповідні норми літературної мови. Мова художньої літератури — предмет лексикографічного опису спеціальних С. («Словник мови Шевченка», 1964; «Словник мови творів Г. Квітки-Основ'яненка», 1978—79). С. мови письменників відображають особливості їх індивідуальних стилів. Подібні лексикографічні праці потрібно відрізняти від довідкових видань, у яких викладаються підсумки літературознавчого дослідження творчості письменників («Шевченківський словник», 1978). Видаються також різні індекси, що стосуються поетики, наприклад «Словник українських рим» (1979), або становлять алфавітний перелік лексики, вжитої у творах письменників: «Лексика «Енеїди» Котляревського» (1955), «Лексика поетичних творів Івана Франка» (1990), «Словопокажчик драматичних творів Лесі Українки» (1961), «Художнє слово Василя Стефаника» (1972). Кілька десятиліть користувався особливою популярністю «Словник літературознавчих термінів» В. Лесина та О. Пулинця.

**Сло́во** — основна структурно-семантична одиниця мови, що є назвою предметів, їх властивостей, процесів, явищ дійсності. Йому притаманні семантичні, фонетичні, граматичні ознаки, специфічні для кожної мови. С. складається з морфем, виступає компонентом речення і може становити собою сукупність словоформ (див.: **Парадигма**). У С. закріплюються результати пізнавальної діяльності людей, воно є засобом вираження, передачі та формування понять. Розмежовують лексичне і граматичне значення С. (див.: **Значення слова**). Для словесних значень властива не тільки певна стійкість, а й змінність. С. бувають одно- і багатозначними (див.: **Полісе-**

мія). У деяких випадках семантика С. містить емоційно-оцінні компоненти, тобто С. виступає виразником почуттів, суб'єктивних оцінок, наприклад: *«Та вже, тітусю, годі об сім...»* (Г. Квітка-Основ'яненко). Залежно від певних ознак С. у мові об'єднуються в різні групи, ряди, розряди, наприклад частини мови і т. д. Серед С. виділяють: архаїзми, неологізми (аспект уживання в історичній перспективі); терміни, професіоналізми, діалектизми, арготизми та ін. (за сферою використання і поширення); антоніми, синоніми, пароніми, омоніми тощо (за семантико-звуковою співвідносністю). С. характеризуються неоднаковою частотою використання, яка в художніх текстах може залежати від тематики твору, автора, епохи. У зв'язку з цим виділяють «ключові» С., яким властива відносно висока частота уживання в тексті чи текстах певного автора. Проте кількісні показники не завжди відображають особливості естетичного навантаження С. Так, лексема «каменяр», яка в поетичних творах І. Франка набула глибокого символічного змісту, вживається тут усього два рази. У мові художньої літератури С. виступає одиницею звукової, ритмічної, синтаксичної, семантичної організації тексту, що особливо яскраво простежується у поетичних (віршових) творах (див.: **Алітерація; Інверсія; Ритм; Словоподіл**).

**«Слóво»** — об'єднання українських письменників в еміграції. Ідея створення його народилася під час наради літераторів 26 червня 1954 в Українському літературно-мистецькому клубі в Нью-Йорку. Офіційно організація «С.» була проголошена на установчих зборах 19 січня 1957. «С.» є продовженням основних принципів свого попередника — МУРу. Об'єднує українських письменників із багатьох країн з метою сприяння розвиткові незалежного письменства, літературно-мистецької критики та зв'язку літератури з читачем. До членів-засновників об'єднання належали Емма Андієвська, І. Багряний, Віра Вовк, О. Зуєвський, І. Керницький, І. Качуровський, Ю. Лавріненко, Вадим Лесич, Б. Кравців, Є. Маланюк, Б. Нижанківський, Яр Славутич, О. Тарнавський, Ю. Шевельов та ін. Від установчих зборів до 1975 головою «С.» був Г. Костюк, потім — О. Тарнавський, а після його смерті у 1992 — Ліда Палій. Об'єднання періодично проводить з'їзди, в яких беруть участь делегати від філій з Австралії, Англії, Аргентини, Бразилії, Канади, Німеччини, США, Франції та ін. країн. З 1962 «С.» видає неперіодичний орган під однойменною назвою (вийшло 12 випусків), австралійська філія — альманах «Нові обрії». Члени «С.» брали участь у міжнародних конгресах ПЕН-клубу, де виступали на захист репресованих українських письменників на батьківщині. Після здобуття Україною державної незалежності встановилися тісні контакти між «С.» і Спілкою письменників України.

**«Слóво і збрóя»** — антологія української поезії, присвяченої УПА і революційно-визвольній боротьбі. Упорядник і автор біографічних довідок Леонід Полтава. Видання з'явилося 1968 як 29-й том Бібліотеки українознавства НТШ стараннями Товариства колишніх вояків УПА ім. генерал-хорунжого Р. Шухевича в США, Канаді і Товариства колишніх вояків УПА ім. Святого Юрія Переможця в Європі. Антологія мала такі рубрики: «Передвісники створення збройної сили національної України» (містить вірші Б.-І. Антонича, В. Барки, Ю. Буряківця, О. Веретенченка, А. Гарасевича, С. Гординського, Й. Дудки, Б. Кравціва, Є. Маланюка, Л. Мосендза, Олександра Олеся, О. Ольжича, В. Пачовського, Олени Теліги, Ганни Черінь, В. Яніва та ін.); «Слово поетів-упівців» (твори Марка Боєслава, П. Гетьманця, П. Євтушенка, Ю. Липи, І. Хміля, С. Хріна та безіменних поетів-упівців); «Вірші, поеми, збірки у виданнях крайового осередку пропаганди УПА та ОУН з 1945—50 на рідних землях» та «Українські поети за кордоном про УПА, її творців та національно-визвольну боротьбу» (видрукувано твори О. Бабія, М. Вереса, О. Веретенченка, Р. Завадовича, Б. Нижанківського, Леоніда Полтави, М. Ситника, І. Калиненка, Оксани Киянки, Юрія Клена, Яра Славутича, О. Стефановича, Лесі Храпливої та ін.). Відомості про авторів, як правило, супроводжуються їх фотографіями. Художнє оформлення В. Ласовського.

**«Слóво і чáс» («СІ́Ч»)** — журнал Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України та Спілки письменників України. Заснований у січні 1957 під назвою «Радянське літературознавство», перейменований з січня 1990. Першим головним редактором був О. Білецький. Згодом журнал очолювали І. Дзеверін, В. Бєляєв, у наш час — В. Дончик. У редакції в різний час працювали І. Світличний, І. Дзюба, Л. Коваленко, М. Острик, М. Яценко, І. Зуб, Л. Бойко, В. Моренець, А. Ткаченко, В. Москаленко, Г. Штонь та ін.; до складу редколегії постійно входили і входять провідні вчені-філологи та письменники України. Незважаючи на суворі ідеологічні умови, і в часи тоталітарного суспільства публікував окремі ґрунтовні статті, передусім з питань української класичної літератури, наприклад про бароко (Д. Наливайко, І. Іваньо), філософію й поетику Г. Сковороди (Л. Махновець), ораторську та полемічну прозу (В. Крекотень). Цікавими були шевченкознавчі розвідки (Ю. Івакін, В. Шубравський), текстологічні студії (М. Сиваченко, Г. Аврахов), перші дослідження читача (О. Апанович, Г. Сивокінь). Наприкінці 50-х та в 60-ті у журналі друкувалися присвячені сучасній літературі статті О. Білецького, І. Дзюби, Михайлини Коцюбинської, Л. Новиченка, Наталі Кузякіної, В. Іванисенка, О. Ставицького, Клавдії Фролової, М. Ільницького, В. Дончика, письменників О. Гончара,

П. Загребельного, Д. Павличка, І. Драча, Є. Гуцала, В. Дрозда, І. Чендея та ін. З другої половини 80-х XX ст. дедалі частіше з'являються імена критиків і літературознавців молодшого покоління — А. Макарова, М. Жулинського, В. Моренця, М. Слабошпицького, В. Брюховецького, Ю. Коваліва та ін. Змінивши 1990 назву, часопис значно розширив свій профіль: залишаючись журналом теорії, історії та критики літератури, він висвітлює питання мистецтвознавства, соціології літератури, текстології, бібліографії, краєзнавства, «суміжних зон»: слова й театру, слова й музики тощо. «С. і ч.» відразу заявив свою незалежницьку національно-демократичну позицію, ведучи роботу на усунення «білих плям» у літературі, повернення до літературного обігу творчої спадщини представників «розстріляного відродження», утвердження української мови й духовності, національної самосвідомості («Екологія душі»), нині постійно висвітлює літературну й громадську діяльність українців зарубіжжя, розголос нашої культури та науки в світі, сприяючи розвитку державотворчих тенденцій. Має приблизно сорок рубрик, які, крім традиційних напрямів («Ad fontes!», «Питання теоретичні», «Шевченків світ», «Час теперішній», «Контекст», «Рецензії»), охоплюють різні проблемно-тематичні шари, містять філософські («Logos»), автобіографічні («Про час і про себе»), архівні («Написане лишається»), мемуарні («З нам'яті літ»), соціологічні («Соціологічна служба»), мистецтвознавчі («Собор муз») матеріали. «С. і ч.» друкує статті на допомогу школі («Дума про вчителя», нині «Урок літератури»), про викладацько-наукові колективи («Осередки філології»), добродійницьку діяльність в Україні («Меценати, спонсори, добродійники»), вміщує чимало оглядових («Погляд»), дискусійних, полемічних («Дискусії», «На обговоренні...») статей, інформаційних матеріалів («Літопис подій»), щороку веде анкету критиків і літературознавців («Автопортрет»), організовує на своїх сторінках попередній «захист» докторських дисертацій («Захист перед захистом») тощо.

**Сло́во-при́вид** — слово, що виникло внаслідок неправильно прочитаного певного тексту, чиєсь помилки на письмі чи вигадки. Термін запровадив І. Качуровський. Так, М. Хвильовий, проголошуючи «азійський ренесанс», вигукував: «Гряде новий Рамаян!». Очевидно, йшлося про головного персонажа пам'ятки індійської літератури «Рамаяни» — Раму. У перекладі поезії Ф.-Г. Лорки, зробленому М. Лукашем, були такі рядки:

Як змилить мило Лола
(Іще один брусок)
Прийдуть тореадори
До неї у садок [...].

В оригіналі віршованого тексту Ф.-Г. Лорки слово «тореадори» відсутнє, як і в іспанській мові взагалі. Воно вигадане французьким письменником П. Меріме.

**Словопо́діл** — міжсловесна пауза. Термін введений у науковий обіг Б. Томашевським. Тісний зв'язок С. зі стопоподілом, інтонаційно-логічною та структурною назвою відіграє вагому роль у ритміко-фонетичній організації вірша, де, як правило, збігаються цезури. Так, збіг С. зі стопоподілом, що називається дієрезою, надає віршеві ритмічної пружності:

Зі мною // говорять // могили
Устами // колишніх // людей *(В. Симоненко).*

**«Сні́п. Украї́нський нові́чник»** — альманах, виданий 1841 в Харкові стараннями О. Корсуна. Крім оригінальних віршів («Писулька до кума», «Блискавка», «Коханка», «Зрада»), поетичних обробок українських повір'їв та перекладів з чеської О. Корсуна, надруковано трагедію «Переяславська ніч», оригінальні вірші та переспіви з Дж. Байрона і «Краледвірського рукопису» М. Костомарова, ліричні пісні М. Петренка («Дивлюсь я на небо та й думку гадаю», «Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче» та ін.), сатиричну поему «Вечерниці» П. Кореницького, послання й байки С. Писаревського і П. Писаревського. Застосування видавцем фонетичного правопису сподобалося Т. Шевченкові, який надіслав до альманаху поему «Мар'яна-черниця» та вірш «Човен», але проектований другий випуск не з'явився.

**Соне́т** *(італ. sonetto — звучати)* — ліричний вірш, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, власне, двох чотиривіршів з перехресним римуванням та двох тривіршів тернарного римування за основною схемою (абаб абаб ввд еед), хоч можливі й ін. варіанти (абаб абаб вде вде чи абаб абаб ввд еде і т. п.). З'явився С., очевидно, на початку XIII ст. в Італії, де викристалізувалися його основні ознаки, вперше описані А. да Темпо (1332). Започаткований Дж. да Лентіні, С. пов'язаний із творчістю Данте Аліг'єрі та Ф. Петрарки, проходить через всю історію європейської і світової літератур, розкриваючись у поезії П. Ронсара у Франції (XVI ст.) та В. Шекспіра в Англії (XVII ст.). Зневажений класицизмом, С. відродився в добу романтизму, став улюбленою формою «парнасців» (Ж.-М. де Ередіа, Ш. Леконт де Ліль) та символістів. Перший С. в українській поезії з'явився 1830 (переробка вірша Сапфо, здійснена О. Шпигоцьким), його освоювали А. Метлинський, М. Шашкевич, Ю. Федькович, Б. Грінченко, Леся Українка та ін. Найповніше С. розкрив свої внутрішні можливості у творчості І. Франка («Тюремні сонети», «Вольні сонети»), ввійшовши у версифікаційну практику українських поетів XX ст. (М. Зеров, М. Рильський, Б.-І. Антонич, Є. Маланюк, М. Орест, А. Малишко,

Д. Павличко та ін.). С. сприяє дисциплінуванню поетичного мовлення. Адже кожна з чотирьох його частин (два чотиривірші та два тривірші) має бути синтаксично викінченою, рими — точними і дзвінкими, рекомендується регулярне парокситонно-окситонне римування, уникнення повторень у віршовому тексті одних і тих же слів (крім службових або спеціально вмотивованих ліричним сюжетом). Особливий внесок в осмислення теорії С. зробив Й. Бехер, вважаючи його «найдіалектичнішим художнім видом», наголошуючи на його інтенсивній драматургійності, коли перший вірш містить у собі тезу, другий — антитезу, а тривірші — синтез, т. зв. сонетний замóк, що завершується переважно чотирнадцятим рядком (здебільшого ця «тріада» варіюється). Свого часу унікальну специфіку С. спостеріг І. Франко:

| | |
|---|---|
| Голубчики, українські поети, | а |
| Невже вас досі нікому навчити, | б |
| Що не досить сяких-таких зліпити | б |
| Рядків штирнадцять, і вже й є сонети? | а |
| П'ятистоповий ямб, мов з міді литий, | б |
| Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети, | а |
| Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети, — | а |
| Лиш те ім'ям сонета слід хрестити. | б |
| Тій формі й зміст най буде відповідний; | в |
| Конфлікт чуття, природи блиск погідний | в |
| В двох перших строфах ярко розвертаєсь. | г |
| Страсть, буря, гнів, мов хмара піднімаєсь, | г |
| Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови, | д |
| Та при кінці сплива в гармонію любови. | д |

Внутрішня гнучкість сонетної форми тяжіє до постійного оновлення канону. Вже, приміром, В. Шекспір застосував три чотиривірші та двовірш. Крім цього, можливі також неканонічні форми С., наприклад, «хвостаті сонети» («сонет з кодою»), тобто з додатковим рядком; перевернуті сонети, започатковувані двома тривіршами; суцільні — побудовані на двох римах; «безголові» — з одним чотиривіршем і двома тривіршами; «кульгаві» — останні рядки чотиривіршів усічені; напівсонети — один чотиривірш та один тривірш тощо; власне сонетоїди. Особливу, вельми складну форму цього оригінального вірша, що складається з п'ятнадцяти С., останній з яких магістрал (від лат. *magistralis* — головний) будується з перших рядків усіх попередніх чи наступних чотирнадцяти С., називають вінком сонетів. Простежується він у доробку М. Жука, В. Бобинського, О. Ведміцького, М. Вінграновського, Б. Нечерди, Б. Демківа та ін. Сучасні поети, вдаючись до експериментів, намагаються розширити можливості сонета:

Старенька рима у паркані вірша
Прибита, мов штахетина гнила,
Займає місце. Як байдужим оком
Сковзнеш по ній, то скажеш: «Все гаразд!»

Та тільки потривож її рукою,
Переконатися попробуй сам,
Чи міцно думки цвях сидить у слові —
І вже гуде в поезії діра!

Але ще гірше, як іржаву мисль
Вганяють молотком у дошку рими,
Що зм'якла від гниття й приймає ржу!

Навіщо майструвати загорожі,
Коли вони дірками верещать,
Під'юджують невинних до злодійства? *(Д. Павличко)*.

С. найпоширеніші в медитативній ліриці, наявні і в ін. жанрових формах, зокрема в пейзажній ліриці (цикли «Крим» та «Київ» М. Зерова).

**Соціалісти́чний реалі́зм** — псевдохудожній унітарний метод (напрям) у радянській літературі. Визначальними для нього були позаестетичні принципи: партійність як абсолютизований критерій класової доктрини марксизму-ленінізму, звульгаризована народність, пролетарський інтернаціоналізм тощо. Естетичні категорії позбавлялися свого природного значення. Поняття прекрасного застосовувалося для міфологізування та прославлення радянського ладу і його вождів, містифікованих героїв (Г. Котовський, В. Чапаєв, Павлик Морозов та ін.), потворне — для «викриття» «класових ворогів» тощо. Проголошений задля зображення дійсності «в її революційному розвитку», С. р. обмежувався здебільшого міметичними засобами. Мистецтво (в якому бажане трактувалося як дійсне) розглядалося лише в утилітарному значенні, у вигляді «гвинтика і коліщатка загальнопролетарської справи» (В. Ленін), дарма що визнавалася його жанрово-стильова та образна специфіка, «призначена» оформлювати дозволену тему («виробничий роман»). Зображально-виражальні засоби виконували імітаційну роль. Змістовою основою С. р. була міфологія «нової ери» з її відповідним центром (жовтневий переворот, пойменований «великою» революцією, сакралізація вождів тощо), з бінарними опозиціями (за спостереженням М. Рильського: *«Таких, як ти, кипучі мільйони / Ідуть, щоб світ востаннє розколоть / На так і ні, на біле і червоне»*), з абсолютизацією архетипу деперсоналізованого колективу та ідеалізацією засад соціалістичної системи і т. п. Світова та національна класика в межах С. р. зазнавала жорсткої перефільтрації з погляду доцільності «класової боротьби» та доктрини діалектичного матеріалізму, ізольовувалася від читача

у т. зв. спецфондах. Традиції С. р. вбачалися лише у критичному реалізмі XIX ст. і почасти у «прогресивному» романтизмі. Інші течії та напрями (бароко чи модернізм) оголошувалися «буржуазними», «класово ворожими», неприйнятними для радянської літератури. Тому певні намагання внутрішньо урізноманітнити С. р. (зокрема, під час дискусій на межі 50—60-х) виявилися безплідними. Талановиті письменники, творчість яких не відповідала канонізованим вимогам С. р., піддавалися репресіям, їхній доробок підлягав суворій забороні. У його межах не могло виникнути значного художнього явища, лише всупереч настановам декретованого напряму в літературі з'являлися твори неперебутньої художньої вартості («Чотири шаблі» Ю. Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Мандрівка в молодість» М. Рильського, «Зачарована Десна» О. Довженка, лірика В. Свідзинського чи В. Стуса та ін.). Єдиною силою, зацікавленою в існуванні С. р., була комуністична партія, яка розглядала його як зручний засіб контролю за діяльністю письменників. Свідчення цього — регулярні безпрецедентні резолюції та постанови. С. р. став однією зі сторінок історії української літератури, що потребує адекватного висвітлення з позицій об'єктивного історизму.

**Соціа́льне замо́влення** — у соціологічному літературознавстві — відповідність твору письменника панівній ідеології, груповій експектації (очікуванню). У механізмі реалізації С. з. можна розрізнити такі ланки: 1) орієнтація письменника на смаки читачів і свідоме конструювання твору на догоду їм; 2) орієнтація на популярні зразки з метою досягнути популярності навіть усупереч своїм естетичним поглядам; 3) виконання прямого замовлення видавців чи політиків внаслідок прийняття їхніх ідей, програм, платформ; 4) написання творів до відповідних дат, ювілеїв, свят; 5) виконання безпосередніх замовлень партійних діячів, редакторів, меценатів, окремих осіб, які, замовляючи твір, висловлюють міркування щодо його тематики, проблематики та ідейної спрямованості (у цьому випадку реалізується в найвульгарнішій формі ідея заангажованості літератури); 6) відповідь на поклик історії. Перейнятість письменника С. з., реалізованим у його творах, переживання ним свого громадянського та національного обов'язку має ще назву заангажованості (польс. *angazować się* — *зобов'язатися, завербуватися*). Однак якщо служіння певній ідеї чи суспільним (національним) інтересам перетворюється на повинність, вимагає офірування талантом, для митця воно стає згубним (про це з гіркотою писав І. Франко у вірші «Опівніч. Глухо. Зимно»; проти такої тенденції виступала Леся Українка в драмі «У пущі»).

**Спадна́ стопа́** — стопа в силабо-тонічному віршуванні, що починається наголошеним складом, а за ним вжито

один (у хореї: $\acute{-} \cup$ ) або два (у дактилі: $\acute{-} \cup \cup$ ) ненаголошені склади.

**Спе́нсерова строфа́** — різновид нони; строфа, створена англійським поетом XVI ст. Е. Спенсером у поемі «Королева фей». Для неї властивий п'ятистопний ямб, але останній рядок — із шестистопним ямбом. Має римування за схемою: абаббвбвв. Застосовуються окситонні та парокситонні рими. Зразком С. с. вважається поема «Мандри Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона.

**Співа́нка** — версифікаційна стилізація народної пісні на зразок коломийки в Галичині та Буковині:

Я посію співаночки, а зберу чар-зілля,
Та вже з вами, співанками, відбуду весілля!
*(Уляна Кравченко).*

**Спі́лка письме́нників Украї́ни (СПУ)** — літературна організація України, яка об'єднує письменників, літературних критиків, літературознавців, створена 1934 як складова Спілки письменників СРСР. Мала назву СРПУ (Спілка радянських письменників України). Вищий орган СПУ — з'їзд, виконавчий — правління. В різні часи СПУ очолювали І. Кулик, А. Сенченко, О. Корнійчук, М. Рильський, М. Бажан, О. Гончар, Ю. Смолич, В. Козаченко, П. Загребельний, Ю. Мушкетик, нині — В. Яворівський. Вона розгалужена на обласні організації, має власне видавництво («Український письменник»), періодичні видання («Літературна Україна», «Вітчизна», «Київ», «Дзвін», «Березіль» та ін.). Створена як провідний канал т. зв. політики партії в галузі художньої літератури, СПУ однією з перших у 80-ті розгорнула активну діяльність, спрямовану проти втручання компартії у духовну сферу, в художню творчість, стала одним із осередків національного відродження та розбудови незалежної Української держави.

**Сponде́й** *(грец. spondeios)* — віршова стопа в античній версифікації, яка має два довгих склади (на чотири мори); у силабо-тонічній (при ямбах та хореях) зводиться до двох наголошених складів ( — — ), виступаючи у віршовому рядку допоміжною стопою:

Вона суха і сіра. Але́ вії
Примкнеш перед камінням у піску —
І раптом бачиш силу вод рвучку
Та різкість вітру, що над ними віяв *(О. Ольжич).*

**Сприйма́ння тво́рів худо́жньої літерату́ри** — опосередкований естетичним досвідом конкретно-чуттєвий, емоційно наснажений процес осягання тексту твору. Повноцінне С. т. х. л. складається як повторне читання, коли реципієнт відтворює у своїй уяві формально-змістову цілісність, художньо-стильову своєрідність самостійно сприйнятого твору в

контексті творчості автора і т. п. Сприймання літературного твору в процесі читання відбувається як поступально-зворотний процес, під час якого конкретизується схематичність літературного твору за рахунок читацького досвіду, асоціативного мислення й уяви реципієнта, осмислюється художньо-естетична доцільність твору, здійснюється хоча б часткова інтерпретація його компонентів і сенсу загалом. Без самостійного, естетично яскравого С. т. х. л., під час якого осягаються співвідношення тексту, підтексту і контексту, позицій автора, оповідача, розповідача, ліричного героя, персонажів, їх багатоголосся, неможлива його критична оцінка, що зароджується в процесі сприймання, розгортається шляхом інтерпретаційних процедур і оформляється в логічно завершене судження. Сприймання художніх творів індивідуально-суб'єктивне, неповторне, варіативне, але в ньому виділяється інваріантне ядро, яке співвідноситься насамперед з фабулою твору, зображеним у ньому предметним світом, а відтак через них — з авторським задумом, т. зв. естетичною ідеєю. З приводу цього варте уваги спостереження О. Потебні, що поет повідомляє читачам не так свою думку, як викликає у них особисту.

**Ста́нси** *(італ. stanza — зупинка, кімната)* — невеликий ліричний вірш, що складається із чотирирядкових ямбічних строф, кожна з яких характеризується викінченою філософською думкою. При цьому вони відмежовані одна від одної і за змістом, і за формою. Проте схема римування однакова впродовж усього вірша. Термін «С.» увійшов у західноєвропейську поезію на межі XVIII—XIX ст. (Й.-В. Гете, Дж. Байрон, О. Пушкін та ін.) як назва особливого жанру порівняно з елегією чи одою. В українській поезії С. віднаходимо у творчій спадщині Б. Кравціва (збірка «Сонети і станси. З поетичного щоденника 1971—1973»):

> Зайнявшись сонцем, ярий день розпломенів,
> Мов схований у нетрях саду клад,
> Розписує навсібіч сіттю променів,
> Грайливим сяйвом сонячних каскад.
> Як візьметься вже прохолодь по полудні
> І тіні зніттяться нам біля рук,
> Під вечір важчають думки і жолуді
> І падають із стукотом на брук.

До С. звертаються і сучасні поети, приміром М. Вінграновський.

**Стаття́** — науковий чи публіцистичний твір невеликого розміру в збірнику, журналі чи газеті. Один із найпопулярніших публіцистичних, літературно-критичних жанрів періодики; своєрідне дослідження важливої суспільно-політичної чи літературної теми. Для С. характерне висвітлення конкретних питань з необхідним їх теоретичним осмисленням.

С. літературно-критична — досить широке за охопленням матеріалу і порівняно глибоке за аналітичним проникненням у художні твори дослідження, де висвітлюється певне явище письменства. Вона включає в себе характеристику осмислюваних літературних явищ чи процесів, оцінні підсумки, зауваження чи побажання, що випливають із зробленого аналізу. Зміст, форма, спосіб організації і манера викладу матеріалу дають підстави детальніше класифікувати цей жанр. Виділяють С. проблемні, полемічні, оглядові, ювілейні, С.-діалоги, літературно-критичні, есе.

**Стеногра́фія** *(грец. stenos — вузький, обмежений і graphō — пишу)* — спосіб швидкого записування за допомогою системи скорочень і умовних знаків. Запис за допомогою С. називається стенограмою, або стенографічним. У переносному значенні поняття «стенографічний запис» вживається для підкреслення абсолютної точності, буквальності відтворення тексту або вислову.

**«Сте́п»** — літературно-науковий, громадсько-культурний альманах, виданий в Одесі 1916. Був продовженням журналу «Основа» (три номери вийшли також у Одесі 1915), що, в свою чергу, замінив заборонений у Києві 1914 місячник «Літературно-науковий вісник». Вийшов завдяки стараннял українських літераторів Одеси, зокрема І. Липи. Відкривався портретом щойно померлого (1915) діяча культури, відомого цукрозаводчика В. Симиренка. Містив статтю А. Ніковського про В. Симиренка, вірші, поезії в прозі, повісті Г. Чупринки, Л. Орленка (псевдонім О. Левицького), М. Пилиповича (псевдонім М. Левицького), І. Липи, С. Павленка (псевдонім С. Шелухина), Ю. Стрижавського. Оскільки на той час була введена заборона на українську періодику і друком час від часу могли з'являтися тільки окремі видання, що пройшли контроль офіційних властей, в альманасі публікувалися твори, що не порушували злободенні питання національного життя в Україні.

**Стереоти́пне** *(грец. stereos — твердий, просторовий і typos— відбиток, форма)* **вида́ння** — повторне видання книги, віддруковане без змін із стереотипів (копій оригінальних форм високого друку). Переносно «стереотипний» — надміру часто вживаний, заяложений вираз, погляд, думка.

**Стиліза́ція** *(франц. stylisation)* — свідоме наслідування творчої манери певного письменника, зовнішніх формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, стилю чи напряму. Так, вірш «Думи мої» Ю. Федьковича — явне наслідування однойменного твору Т. Шевченка, «Ніч на Івана Купала в с. Харківці» А. Тесленка — «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя, «Червона калино, чого в лузі гнешся» І. Франка — народної пісні і т. п. Вкраплення чужо-

рідних стильових властивостей в авторський текст відбувається через переборення внутрішньотекстової опозиції («чужий голос» — «авторський голос»), витворюючи своєрідне «двоголосся» з перевагою того чи іншого протилежного компонента. С. спроможна охоплювати всі мовні рівні: лексичний, граматичний, синтаксичний, семантичний тощо. Скажімо, фонетична С. полягає у звуконаслідуванні певної звукової системи (*«А там дерева люлі / і все отак зозулі / Ку / ку!»*, П. Тичина) або фонетичних особливостей чужої мови та в штучному творенні за фонетичним принципом нових слів (І. Котляревський в «Енеїді»: «Енеус», «Турнус», «поховаре» та ін.). Досить поширена біблійна та євангелійна С. (лексика, фразеологія, синтаксис тощо): «Подражаніє Ієзекіїлю. Глава XIX», «Осії. Глава XIV» Т. Шевченка, «Давидові псалми» Ліни Костенко та ін. Різновидом С. вважається літературна підробка, або пастіш (італ. *pastissio* — паштет), — такими, зокрема, вважаються деякі літописи XVII—XVIII ст. Однак їх не слід плутати із автентичними творами. Цікавою щодо С. давньоукраїнської книжної мови доби бароко є «Елегія Грабуздовська — на умолчаніє мелниці фамилної» М. Зерова:

На річці Чумгачку, без служби дворянин,
Бездійствуя, стоїш, отечественний млин [...].

Досить часто С. вживається у прозових та драматичних творах, набуваючи рис *«прототипного стилю»*, добре відомого в українській літературі від часів «Наталки Полтавки» І. Котляревського (мова возного Тетерваковського). Втрата чуття естетичної міри при С. призводить подеколи до порушення внутрішньотекстової опозиції, до нівеляції «авторського голосу», зумовлюючи епігонство, яким, зокрема у XIX ст., виявилася котляревщина, невдовзі — пошевченківська версифікація, в 60-ті XX ст. — стихійне наслідування творчої манери В. Симоненка та І. Драча. С. — своєрідний індикатор живучості раніше сформованих стилів, здатний потвердити їх актуальність за сучасних літературних умов чи заперечити у формі висміювання (пародія).

**Стилісти́чна** *(лат. stilus — грифель для писання)* **фігу́ра** *(лат. figura — образ, зовнішній вигляд)* — незвичні синтаксичні звороти, що порушують мовні норми, вживаються задля оздоби мовлення. С. ф. досить поширені в поезії, покликані не лише індивідуалізувати мовлення автора, а й збагатити його емоційними нюансами, увиразнити художнє зображення. С. ф., яка ще називається фігурою поетичного мовлення (анафора, епіфора, кільце, паралелізм, градація, еліпсис, хіазм, інверсія, анаколуф тощо), слід відрізняти від тропів, які будуються не за синтаксичним принципом.

**Сти́ль** — сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру письменника.

Мистецтвознавство під С. розуміє те спільне, що об'єднує творчість низки митців, споріднену тематикою, способом творення художнього світу. Тут С. збігається з мистецьким напрямом, течією. Оскільки літературно-стильову течію започатковує оригінальний митець з яскраво вираженим світобаченням, неповторним письмом, то найвживанішим і окресленим є поняття авторського, або індивідуального, С. Світовідчуття, світобачення письменника, його естетичний досвід зумовлюють оригінальність С. його творів. С. письменника — це сукупність особливостей його творчості, якими його твори відрізняються від творів ін. митців. Сукупність зображально-виражальних засобів письменника тоді дає ефект С., коли закономірно поєднується в художньо мотивовану систему, зумовлену індивідуальністю митця. Дослідники проблем С. (О. Соколов, В. Фащенко та ін.) розрізняють у сукупності зумовлень, причетних до С., стилетвірні чинники і носії С. До чинників зараховують світовідчуття (образне мислення) письменника; тематику і проблематику, яка його переймає; закони і норми обраного ним жанру. Носіями С. виступають елементи форми художнього твору: від фабули і сюжету, композиції, які перетворюють тематику твору, формуючи її з життєвого та уявного матеріалу, до мовних виразових форм (оповіді, розповіді, описи, монологи, діалоги) з їх лексико-синтаксичними структурами, інтонаційно-звуковими особливостями. Все це «несе» на собі стильову домінанту, яка відчувається у процесі естетичного сприймання твору, але важко піддається дослідженню і логічному поясненню, якщо елементи, які виражають стильову визначеність твору, беруться окремо чи навіть у сукупності. Тому й виникає необхідність характеристики С. як художньої закономірності, що породжується функціонуванням носіїв С. у взаємодії між собою, в контексті твору. Структуральна поетика з таким завданням справляється, фіксуючи бінарні опозиції елементів тексту, структури твору, визначаючи їх функції, смислове навантаження, вдаючись навіть до кількісних обчислень. Традиційне літературознавство обмежується смаковими оцінками: С. пластичний, легкий, орнаментальний, важкий і т. п. Характер асоціацій письменника, який становить основу його тропіки і стилістичних фігур, домінування певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетні особливості, конструювання часопростору художнього світу митця — все це показники, за допомогою яких дослідник може охарактеризувати С. конкретного автора. Однак характеристики С. не можна увиразнити без бодай стислих зіставлень з творами ін. письменників. Маючи стильове «обличчя», письменник з кожним твором видозмінює його. Така еволюція природна й закономірна, оскільки змінюються тематика й проблематика, які є стилетвірними факторами. Крім того, письменник як ав-

тор, що пильно вдивляється в новий матеріал, «дослухається» до його «мови», також перевтілюється, виповнюється іншим світовідчуттям, що неминуче позначається на С. його нових творів. Скажімо, твори О. Гончара в послідовності їх появи від «Прапороносців» до «Собору» і «Твоєї зорі» дають можливість збагнути, як стильова константа романтичного письма автора набуває нових відтінків. Б.-І. Антонич прагнув, щоб кожна наступна збірка була відмінна від попередньої, але при цьому не втрачав своєї стильової домінанти.

**Стихомітія** *(грец. stichomythia)* — збереження симетрії у складних композиційних формах драматичних творів. С. виявляється у «Лісовій пісні» Лесі Українки, власне, у фрагменті діалогу між Перелесником та Мавкою:

*Мавка:* В гаю я зривала кучерики з хмелю...
*Перелесник:* Щоб мені послати пишную постелю?

Форма С. зустрічається і в ліриці, приміром у вірші «Майже колискова» Б. Рубчака, побудованому у вигляді діалогу:

*Хлопчик:* Мамо, сонце знов заснуло на сосні.
*Мати:* Заснуло, сину, між гілками.
*Хлопчик:* І гріє там хрущів?
*Мати:* З жучками.
*Хлопчик:* І тато вернеться тепер з війни?
*Мати:* Так, сину... з-під далекої землиці.
*Хлопчик:* Коли не буде сонця на сосні.
*Мати:* Як холодом повіє від криниці [...].

**Стопа́** — найкоротший відрізок певного віршового метра, сконцентрованого у групі складів з відносно незмінним наголосом (ритмічним акцентом). С. сприймається як одиниця виміру та визначення віршового ритму. В українській силабо-тоніці на відміну від античної версифікації, де за основу С., пойменованої подієм, бралося поєднання довгих (арсис) та коротких (тезис) складів, вона спирається на природне мовне чергування наголошених та ненаголошених складів, які зумовлюють специфіку віршового розміру. Залежно від кількості складів С. буває двоскладова (ямб, хорей, пірихій, спондей), трискладова (дактиль, анапест, амфібрахій, бакхій, молос), подеколи — чотирискладова (пеон). За порядком розміщення наголосу С. називається високою, якщо всі склади наголошені (спондей, молос), висхідною, коли закінчується наголошеним складом (ямб, анапест, бакхій), і спадною — у протилежному випадку (хорей, дактиль, антибакхій). Розрізняють також закриті С., що мають наголоси на початкових та прикінцевих складах (амфімакр), та перехідні, де крайні склади ненаголошені (амфібрахій). Оскільки пірихій позбавлений наголосів, його вважають низькою С. Подеколи С.

за умови її поєднання з іншою набуває вигляду диподії. Тонічна версифікація, в якій віршовий ритм будується за підрахунком основних наголосів у рядку, лишаючи довільну кількість ненаголошених складів між ними, базується на відмінних принципах від силабо-тоніки, неможливої поза С.

**Строфá** *(грец. strophē — поворот, зміна)* — фонічно викінчена віршова сполука, яка повторюється у поетичному творі, об'єднана здебільшого спільним римуванням, представлена інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілісністю, відмежована від аналогічних сполук помітною паузою та ін. чинниками (закінчення римованого ряду, відносна змістова завершеність тощо). Проте безпідставно ототожнювати С. з будь-яким версифікаційним елементом, зокрема з римуванням, бодай тому, що вона наявна у білому вірші, де композиційну функцію, притаманну римам, виконують клаузули. Термін «С.» виник в античній трагедії, означав відтинок пісні, що виконувався між двома поворотами в урочистій процесії хору (обидві однаково побудовані частини називалися строфою та антистрофою). Класифікація С. як естетично відчутного і важливого прояву ритмоінтонаційної та змістової цілісності вірша залежить від його внутрішньої структури. Мінімальною С. вважається двовірш (дистих), максимальною — вісімнадцятивірш, де береться за основу схема римування на відміну від античної версифікації, яка у своєму метричному (квантитативному) віршуванні спиралася на чергування різної кількості стоп (алкеєва С., сапфічна С. тощо). У силабо-тонічній системі, крім двовіршів (дистихів), розрізняються тривірші (терцети, терцини), чотиривірші (катрени), п'ятивірші, шестивірші (секстини), восьмивірші (октави), дев'ятивірші (нони), десятивірші (децими) та ін. Існують також «тверді строфічні форми», що мають тільки їм властиву внутрішню конструкцію: сонет, тріолет, рондо, рондель, рубаї і т. п. Історично можливі зв'язки між С. та віршовим розміром (александрійський вірш українського шестистопного ямба) або жанром (децима оди) тощо.

**Стрóфіка** — розділ віршознавства, що вивчає властивості, внутрішню структуру строфи як ритміко-інтонаційної цілісності, як фонічно викінченої віршової сполуки, а також історію її виникнення, еволюцію, зв'язок з жанром та віршовим розміром, визначає її класифікацію. Водночас термін «С.» вживається у значенні строфічного ладу творів певного автора чи стильової течії або явища.

**Строфóїд** — строфоподібна будова вірша, коли вид строфи встановити не можна, хоча її структура наявна. Зразки С. вбачаються у поезії Т. Шевченка («Мені тринадцятий минало»), І. Франка (деякі вірші із збірки «Зів'яле листя»), Г. Чупринки, М. Семенка («Тов. Сонце» та ін.), Є. Плужника («Галілей») чи І. Світличного («Курбас») та ін.

**Структу́ра** *(лат. structura — будова, розміщення, порядок)* **літерату́рного тво́ру** — спосіб зв'язку між складовими компонентами твору як цілісного організму, система істотних відношень між ними. Ще з часів Арістотеля С. л. т. вбачали у відношеннях теми, фабули, перипетій, характерів дійових осіб, мовних засобів. Філософи (передусім Г.-В.-Ф. Гегель) характеризують чотиричленну структуру твору: смисл, зміст, внутрішню і зовнішню форми, конкретизуючи кожен з цих компонентів. З дослідженням проблем онтології і пізнання літературних творів естетиками-феноменологами (Н. Гартман, Р. Інгарден) почали виділяти чотири верстви (шари) у структурі літературного твору: а) представлений світ; б) його естетичний вигляд; в) значення мовних форм; г) мовлення і його звукову організацію. Структуралісти чітко поставили питання про розмежування в структурі твору тексту і підтексту, почали досліджувати структуру тексту як знакової системи, використовуючи здобутки семіотики. Окреслився принципово новий погляд на структуру літературного твору як своєрідного дискурсу. Отже, С. л. т. трактується залежно від концепції художньої літератури та її завершеної одиниці — твору, носієм якого є текст, що потенційно містить в собі код його сприймання та інтерпретації. Характеристика С. л. т. передбачає окреслення його жанрово-композиційної своєрідності. Отже, те чи інше розуміння С. л. т. опосередковує методологію та методику його аналізу і дослідження.

**Структуралі́зм у літературозна́встві** — науковий підхід до вивчення літератури як мистецтва слова у системному аспекті. Засади структурної поетики складалися у сфері лінгвістики на основі ідей Ф. де Соссюра, значний внесок у їх розробку і застосування зробили члени Празького лінгвістичного гуртка (Р. Якобсон, Я. Мукаржовський та ін.), які висунули тезу «бінарних опозицій» (подвійних протиставлень), що дають можливість точно осягнути функції елементів будь-якого висловлювання. Розглядаючи текст літературного твору крізь призму здобутків семіотики, прихильники С. у л. прагнули наблизити літературознавство до точних наук, уникнути розпливчастості і суб'єктивізму, характерних для психологічної та культурно-історичної шкіл у літературознавстві. С. у л. не був однорідним напрямом; конкурували між собою французька (Ц. Тодоров, Р. Барт та ін.) і англо-американська (Ч.-С. Пірс, Ч. Морріс) школи, виокремлювалися психоаналітична (Ж. Лакан) і соціологічна (Л. Гольдман) тенденції. С. у л. активно практикувався літературознавцями Польщі, Чехії, Угорщини. У СРСР структуральні підходи до культури, зокрема до художньої літератури, здійснювали представники тартусько-московської семіотичної школи, що, незважаючи на несприятливі історичні умови, стали небуден-

ним явищем у науці. При різних модифікаціях та інтерпретаціях С. у л. виявилися плідними спроби докладного аналізу внутрітекстових відношень, бінарних опозицій на різних рівнях структури художнього твору, передусім в дослідженнях художнього мовлення, віршування, композиції, сюжету твору. С. у л. протистояв догматизмові і суб'єктивізму. Свідченням того, що він не міг стати універсальним методом дослідження художніх явищ, є його власна еволюція, поява вже на початку 70-х XX ст. т. зв. постструктуралізму, започаткованого працями Ж. Дерріди та Юлії Крістевої у Франції, популярність культурної антропології, металінгвістики тощо.

**«Стру́ни. Антоло́гія украї́нської пое́зії. Части́на I—II. Берлі́н, 1922»** — літературно-художня ілюстрована антологія-хрестоматія «від найдавніших до нинішніх часів», споряджена «для вжитку школи й хати» Б. Лепким, випущена «Українською народною бібліотекою» і «Українським словом» — берлінськими видавництвами. Перша частина обіймає фрагменти переспівів «Слова про Ігорів похід» (Т. Шевченка, В. Щурата, Б. Лепкого), великий розділ народних пісень (календарного циклу, історичних та ліричних), твори І. Котляревського, поетів-романтиків, Т. Шевченка, П. Куліша, Ю. Федьковича, Л. Глібова, С. Руданського, О. Кониського, С. Воробкевича, М. Старицького та ін. Друга частина побудована за тим же принципом: стислі вступні статті про письменників, твори яких вміщено у виданні, список основної критичної літератури про них, передруки віршів. Подано вибрані твори 44 поетів: І. Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, П. Карманського, Б. Грінченка, О. Маковея, В. Самійленка, М. Вороного, літераторів молодшої генерації: Т. Галіпа, І. Стешенка, Б. Лепкого, Р. Купчинського, Л. Лепкого, О. Бабія та ін. Кількома ліричними віршами («Гаї шумлять...», «З кохання плакав я, ридав», «Гаптує дівчина») представлений П. Тичина. Антологія ілюстрована фотографіями поетів, рисунками-портретами, що належать Б. Лепкому.

**Суб'є́кт у літерату́рі** — літературний суб'єкт, наратор (оповідач, розповідач), ліричний суб'єкт або персонаж. С. у л. характеризують такі ознаки: 1) він створений письменником згідно з вимогами літературного роду і жанру, а також відповідно до авторських естетичних засад; 2) складає певний аспект твору — основний чи другорядний, — де вступає у зв'язок з ін. його складниками; 3) побутує у мовній формі; 4) може перебувати у взаємозв'язках між собою. Кожна з цих категорій може перебувати також у певному стосунку з автором як творцем твору, бути його дублером або резонером і виражати його позицію. У такому разі твір набуває автобіографічних прикмет. Суб'єктивна категорія може також усамостійнюватися щодо письменника і функціонувати у творі як

автономна особа з рисами, зумовленими його художнім задумом і світоглядними засадами. Окремі суб'єкти можуть вступати з автором у діалогічні відношення, тоді вони набувають стосовно нього партнерського статусу. Кожна із згаданих суб'єктних категорій має свої власні риси, якими відрізняється від інших. Суб'єкт літератури в цьому сенсі двоїстий: є складовою твору і водночас надає йому цілісності. Категорія наратора (розповідача) стосується здебільшого епосу і окреслює вищу (надрядну) інстанцію, яка мовить, релятивізує події в незалежному від наратора і його нарації світі. Суб'єкт ліричний інакше, ніж наратор, виражає, виявляє і комунікує у формі монологу суб'єктивні переживання, змістом яких є його внутрішній світ, взаємини з ін. суб'єктами чи зовнішнє середовище, одначе центром цих переживань залишається приховане чи явне, виражене опосередковано чи безпосередньо суб'єктивне. Давніші концепції С. у л. визнавали індивідуальність, самтожність і незмінність того Я і вбачали в ньому центр усіх актів мислення, почуття і волі, проявом яких могла бути зовнішня поведінка суб'єкта: мовлення, ставлення до навколишнього світу, вчинки, ставлення до ін. індивідів і спільнот. Новітні напрями, такі, як структуралізм, постструктуралізм, деконструкціонізм чи постмодернізм, зробили проблематичним центральне значення, приписуване досі суб'єктові в літературі. З'явилися версії про децентралізацію суб'єкта, його розхитування, брак самтожності, про мінливість і плинність Я, випадковість змісту, що його виповнює. Утвердилася думка про втрачене і знищене Я. Крайнього вияву вона набула в доктрині про «смерть суб'єкта», виразниками якої меншою чи більшою мірою стали З. Фройд, Ж. Лакан, К. Леві-Стросс, Р. Барт, У. Еко, Ж. Дерріда. Більш поміркований позицію в дискусіях про суб'єкт зайняли М. Бубер і М. Бахтін. Вони, викладаючи думки про сталість і монолітність рис суб'єкта, доктрину про його смертність, трактували суб'єктивність у розумінні змісту і вияву інтересу об'єктивних відношень і взаємовпливів. Ця концепція в науці про літературу позначилася на відході від категорії суб'єкта як самостійної і самодостатньої істоти, здатної до існування в ізоляції, в замкнутих і непроникних межах власного Я. Водночас звернуто увагу на важливе значення в письменницькій практиці категорії суб'єкта і міжсуб'єктних відношень, а також на те, що концепція суб'єкта справляє разом з ін. чинниками вирішальний вплив на характер літературних напрямів і шкіл. Дослідженнями суб'єкта в літературній творчості займається антропологія літератури.

**Сублімáція** *(лат. sublimo — звеличую, підношу)* — перенесення сексуальної енергії на творчу діяльність. Одними з перших зауважили цю проблематику німецькі письмен-

ники-романтики (Новаліс) та філософи (А. Шопенгауер, Ф.-В. Ніцше). На початку XX ст. поняття «С.» досить широко використовувалось у теорії психоаналізу. За його допомогою З. Фройд намагався пояснити процес переорієнтації сексуальних потягів (лібідо) з нижчих, психічних функцій на соціально прийнятні, морально підтримувані, облагороджені (наукова діяльність, художня творчість, філософське пізнання істини і т. п.), віддалені від безпосереднього сексуального задоволення цілі. Інтерпретація літератури та мистецтва в такому аспекті пов'язувалась із подоланням внутрішніх конфліктів, невротичних комплексів тощо переключенням їх у творче річище. Хоч психоаналітична концепція розрядження енергії інстинктів у неінстинктивних формах поведінки пізніше зазнала певної модернізації, зокрема, у працях німецького філософа М. Шелера, котрий вбачав у всіх формах організації природи схильність до С., вона й надалі зосереджувалася на висвітленні взаємин між біологічними та соціальними сферами, між особистістю та суспільством, врешті, на розкритті культурно-історичних реалій, специфіки художнього чину.

**Сугести́вна** *(лат. suggestio — натяк, навіювання)* **лі́рика** — жанрова група ліричних творів, яка спирається не стільки на логічно оформлені зв'язки, скільки на асоціації та інтонаційні відтінки, звернена до емоційної сфери читача і в цьому розумінні протилежна медитативній ліриці, раціоналістичній у своїй основі. Сугестивна і медитативна лірика належать до одного метажанру (феноменологічного) і розглядаються як два його полюси чи різновиди. Предметом зображення у С. л., як і в медитативній, є духовна сфера, внутрішні конфлікти морально-психологічного характеру. Відмінності зосереджені на цільовій настанові твору і образному ладові, які спрямовані на осягання душевних станів, невловимих для раціональних мовних структур. Тут головну роль відіграють багатоканальні асоціативні зв'язки, яскрава метафорика, синтез художніх явищ у межах полісемантичного ліричного сюжету, активізація ритмомелодики. У С. л. значну роль відіграють мелодія вірша, ритм, інтонаційний малюнок. Саме через них поетові вдається зачарувати читача рухом почуттів. Така поезія найближча до музики, бо її засоби виразності виходять на передній план, а семантика слів стає другорядною. Частіше сугестивні вірші з'являються у творчості поетів з інтроспективним мисленням (В. Сосюра, В. Свідзинський, В. Кордун), але зустрічаються і в інших («Зимова ніч» Б. Пастернака; «Осінній день, осінній день, осінній...» Ліни Костенко).

**Сумі́жне**, або **Па́рне римува́ння**, — див.: **Римування**.

**Сфрагі́да** *(грец. sphragis — карб, печатка)* — згадка автором свого імені чи прізвища у віршовому творі. Відома з античної доби («Так сказав Фокілід»), але перетворена на

обов'язковий атрибут у класичних арабських та тюркомовних літературах (*«Пам'ятай, Махтумкулі, / Що ти гість на цій землі»*). Прийом С. використовують й українські поети:

Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко
*(Б.-І. Антонич).*

**Схе́ма римува́ння** — схема розташування рим у віршовій структурі, позначувана літерами української (або латинської) абетки. Поширені в силабо-тонічній системі такі різновиди С. р.: суміжне, або парне (аа бб...), перехресне (абаб), кільцеве, або оповите (абба), тернарне (аабвв6), кватернарне (ааабвввб). Трапляються й ін. С. р. залежно від строфічної будови (терцет, сонет, секстина, нона, децима, онегінська строфа і т. п.). Почасти у віршах, особливо у східних літературах, спостерігається монорим, наприклад: газель, рубаї, шаірі тощо (див.: **Римування**).

**Схемати́чність літерату́рного тво́ру** — властивість літературного твору, яка випливає з його мовної природи, зокрема з умовності й асинхронності знаків усної і писемної мови, а також з природи зображеного у творі світу. Особливість мови полягає в тому, що вона позначає явища загально і неокреслено, а твір представляє окремі постаті і події шляхом відбору їх окремих рис. Якщо, наприклад, у казці йдеться про «бабу-ягу з довгим носом», то не уточнюється, якої конкретно він довжини. У літературному творі опускається багато інших рис, притаманних істотам реального світу. Те саме стосується і діяльності, яка повинна обов'язково здійснитися, аби відобразитися в житті. Загальність значень, які зустрічаються у тексті літературного твору, і вибірковість рис зображених постатей, подій, речей спричинюють у творі недоокреслені місця та потенційні моменти, які вимагають конкретизації. Такого роду схематичність виявляється на всіх рівнях структури твору: у сфері звучання, смислу, зображених предметів і обставин їх явлення. С. л. т. виникає на підставі того, що літературний твір — інтенціональне явище.

**Схо́динки (схі́дці)**, або **Драби́нка**, — графічне членування віршового рядка на окремі ритміко-інтонаційні та експресивно-смислові фрагменти задля увиразнення поетичного мовлення. Вживаються у віршуванні, де окремим словам чи групам слів надається більше інтонаційної самостійності (фразовість) при функціональному зростанні паузності, що розглядається як допоміжний пунктуаційний засіб, доповнюючи логічне членування віршового рядка емоційним. С. вважаються «винаходом» В. Маяковського. Насправді вони існували в поезії ще раніше, принаймні елементи С., поряд з енжамбеманом, спостерігаються у творах Т. Шевченка:

Не пила й не їла
Стара Ганна.
«Катерино!
Коли в нас неділя?»
«Післязавтра».
«Треба буде
Акафіст наняти [...]».

Цікаві зразки С. є і в доробку Г. Чупринки, зокрема у його збірці «Огнецвіт» (1909):

То повіє, то ущухне
Буйний вітер на роздолі...
Глянь — мигне та й знов потухне
Огоньок заблудлий в полі.
Глянь — дрижить,
Біжить,
Палає,
В далеч промінь посилає,
Миготить,
Летить,
Як дух!..
Глянь — потух!
То повіє, то ущухне
Буйний вітер на роздолі...
Глянь — мигне та й знов потухне
Геній Духу в чистім полі.

С. застосовуються не лише в різних формах тонічного вірша, вони використовуються і в класичному, залежно від творчих настанов, що постають перед поетом. Так, у доробку Ліни Костенко є «Летючі катрени», написані С., які увиразнили п'ятистопний ямб:

І знов те ж саме
знову за своє
І дух людський знемігся
одкрилатів
Христос
не знаю
може де і є
Зате в очах рябіє од Пілатів.

**Сцéна** *(лат. scaena, від грец. skēnē — намет, з якого виходили актори)* — місце, де здійснюються театральні вистави. Водночас С. називають частину акту (дії), окремий епізод у сюжеті художнього твору тощо.

**Сценáрій** *(італ. scenario, від лат. scaena — сцена)* — предметно-зображальна і композиційна основа сценічної вистави чи кінострічки, передана у формі скороченого викладу або максимально деталізована; в останньому випадку сцена-

рій набуває драматургічної форми, де з прямою мовою персонажів вільно взаємодіють зображально-розповідні вставки, ремарки тощо. Форму С. мали комедії К. Гоцці, що наслідували традиції імпровізаційного театру масок. У XX ст. набули поширення режисерські С., що містять інтонаційно-жестову та просторову конкретизацію тексту драми (режисерська партитура у термінології МХАТу); обростаючи численними розгорнутими ремарками, деякі п'єси зближуються з режисерськими С. (Б. Брехт, Т. Вільямс, М. Куліш, А. Міллер, О. Вампілов). Поетика С. зумовила природу інсценізацій недраматичних творів у театрі і кіно (див.: **Кіносценарій**).

**Сюже́т** *(франц. sujet — тема, предмет)* — подія чи система подій, покладена в основу епічних, драматичних, інколи ліричних творів; спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій (художньої трансформації фабули); рух характерів у художньому часі й просторі. С. — динамічний аспект твору, ланцюг зображуваних подій, у т. ч. й переживань, думок. У творі відбуваються розгортання дії у всій її повноті, розвиток характерів та їх взаємовідносин, характерів і обставин, людських переживань, почуттів, психологічних порухів, рух емоційного стану, настрою, тобто внутрішня дія. Тому С. у ліричному творі називають ліричним С., бо йдеться про ланцюг опредмечених мовленням душевних порухів, які мають свої вузли і свій розвиток у художньому тексті. С. відображає суперечності змальованого життя, виражає естетичну концепцію дійсності митця, тісно пов'язаний з ідеєю художнього твору і є засобом її розкриття, естетичного вияву. Водночас у С. проявляється фабула, яка зцементовує і пов'язує різноманітні його елементи. С. та фабула становлять нерозривний конструктивний компонент твору, що проявляється відповідно на рівні аксіологічному та предметно-пізнавальному. У художньому тексті С. і фабула оформляють взаємини та боротьбу характерів і обставин, виражають конфлікт твору (див.: **Фабула**). Термін «С.» застосували у XVII ст. класицисти П. Корнель і Н. Буало, відштовхуючись від Арістотеля, який називав С. пригоди міфічних героїв, що їх запозичували драматурги пізніших часів; він розрізняв фабулу (міфос) і її живе «словесне вираження». Проблему перетворення фабули на «цілісну дію», тобто С., розглядав Г.-Е. Лессінг у трактаті «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії» (1766). У XVII — на початку XIX ст. термін «С.» вживали стосовно малярства у значенні «тема», а в середині XIX ст. ним позначали систему подій у художньому творі. Один з основоположників порівняльно-історичної (компаративістської) школи О. Веселовський обстоював теорію запозичених, мандрівних С., в основі яких вбачав сукупність, розгортання мотивів, тобто фабули. Наступний крок у розмежуванні С. і фабули як двох сторін форми твору зробили представники «формальної школи»

(ОПОЯЗ): фабула постала як запозичений матеріал, а С. — як спосіб, прийом її опрацювання; власне, фабулою називався перебіг подій, а С. — розповідь про нього. Оскільки подія чи система подій у творі відбуваються у часі, мають причинно-наслідкові зв'язки, відзначаються відносною завершеністю, то виділяють такі елементи (вузли) С.: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. У 1923 О. Білецький визначав С. як сукупність дій зовнішнього і внутрішнього порядку, тобто вчинків, подій, активних душевних переживань, на основі яких «тримається жива плоть художнього твору». Сучасне літературознавство оперує поняттями «зовнішній сюжет» (формування, розкриття характеру безпосередньо через його участь і самовиявлення в дії) і «внутрішній сюжет» (розвиток і виявлення характерів опосередковано, через зміни в психіці героя). С. з перевагою зовнішньої дії будуються на перипетіях, інтригах, внутрішній С. — на колізіях. С., події в яких розгортаються в часовій послідовності, називаються хронікальними («Велика рідня» М. Стельмаха, «Марія» У. Самчука та ін.). Застосовується хронікальний С. тоді, коли мовиться про різноманітні пригоди героя. Такі С. називають ще пригодницькими або авантюрними, вони відомі з античної доби («Одіссея» Гомера, «Ефіопік» Геліодора, «Дафніс і Хлоя» Лонга, «Левкіппа і Кітофонт» Ахілла Татія та ін.), у пізніші часи — «Історія Жіля Блаза» А.-Р. Лесажа. На такому типі будується авантюрний «роман випробування», що успішно розвивається навіть у XIX і XX ст.: випробування наполеонівського парвеню у французькому романі, нігіліста, емансипованої жінки і т. п. Подібні твори багатоконфліктні. Хронікальні С. побутують у романах виховання («Літа мандрів Вільгельма Мейстера» Й.-В. Гете, «Великі надії» Ч. Діккенса, «Пенденніс» В. Теккерея). Хронікальне сюжетотворення зазнало значної еволюції, подолавши шлях від змалювання пригод і авантюр до осмислення процесів внутрішнього життя героїв. С., де події розвиваються в причинно-наслідкових зв'язках, називаються концентричними, або С. «єдиної дії». Особливість їх у тому, що вони сприяють глибокому дослідженню конфлікту, структурній цілісності твору. Ще класицист Н. Буало обстоював С. «єдиної дії» задля зосередження на одному вузлі подій. У драмі концентричні С. панували аж до середини XIX ст. Переважають вони і в епічних творах, передусім в новелах та оповіданнях, але охоплюють і повісті, романи, епопеї («Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, «Червоне і чорне» Стендаля, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Місто» і «Невеличка драма» В. Підмогильного). В художній практиці хронікальні й концентричні засади сюжетобудування нерідко співіснують, зокрема в текстах із ретроспективними тенденціями та ущільненим часопростором («Більярд о пів на десяту» і «Очи-

ма клоуна» Г. Белля, «Кентавр» і «Ферма» Дж. Апдайка, «Санаторійна зона» М. Хвильового, «Кров людська — не водиця» М. Стельмаха, «Диво» П. Загребельного). Ще складніші взаємовідносини між хронологічними й концентричними началами в розгалужених і багатолінійних С., де кілька сюжетних ліній розвиваються паралельно, перехрещуються між собою, доповнюючи одна одну або виступаючи контрастом («Сестри Річинські» Ірини Вільде, «Волинь» У. Самчука, «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «Життя проти смерті» Марії Пуйманової). В системі сюжетних зв'язків розвиваються характери й конфлікти, сам характер епохи. Сюжетність — важлива якість мистецтва слова, театру і кіно.

**Сюрреалізм** *(франц. surréalisme, букв. — надреалізм)* — авангардистська течія, котра виникла спочатку в літературі, потім поширилася на малярство, скульптуру та ін. мистецтва. Вперше цей термін ужив французький поет Г. Аполлінер щодо одного із своїх творів, вкладаючи у нього значення «новий реалізм». С. як іманентне явище формувався на основі дадаїзму, живився філософськими джерелами інтуїтивізму (А. Бергсон), фантазійного мислення (В. Дільтей) та фройдизму (З. Фройд), особливу роль відводячи у творчій діяльності підсвідомому та несвідомому, реалізованому через прийоми автоматичного письма, правила випадковості, сновидіння тощо. Початком цієї течії вважається 1924, коли з'явився часопис «Сюрреалістична революція» та набув розголосу написаний А. Бретоном маніфест сюрреалізму, в якому висловлювалися сподівання, що нібито відкривається новий шлях повного звільнення мистецтва від знедуховленої дійсності через сферу «надреального», покликану не лише оновити художню діяльність, а й життя, а в майбутньому — сполучити бінарні опозиції природи і «надприродного». У наступному маніфесті вже мовилося про актуалізацію містично-окультних тенденцій у межах течії (1929), що викликало потребу коригування такого погляду з боку прихильників С., здійснену поетом Р. Десносом (1930). Естетичну платформу С. поділяли П. Елюар, Л. Арагон, Ф.-Г. Лорка, П. Неруда та ін. Особливого поширення вона набула у малярстві (М. Ернст, І. Тангі, Р. Магрітт, П. Дельво та ін.), найповніше розкрившись у віртуозних полотнах С. Далі. Пізніше С. зазнав глибокого розмежування та трансформації, переходячи на терени дизайну, декоративного мистецтва і т. п. В українській літературі С. найвиразніше проявився у творчості Б.-І. Антонича, котрий випробував свій неординарний талант в аспектах багатьох тогочасних модерністських та авангардистських течій, не узалежнюючись від жодної. Його збірка «Ротації» (1938) збагатила нашу лірику енергійними сюрреалістичними видіннями. Серед сучасних поетів ознаки С. найбільш прита-

манні представникам об'єднання українських письменників «Слово» (В. Барка, О. Зуєвський та ін.) і «київської школи» (В. Голобородько, М. Воробйов та ін.). Найповніше можливості цього стилю розкрилися у доробку Емми Андієвської, Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського та ін., належних до «нью-йоркської групи».

**«Ся́йво»** — хрестоматія художніх творів (поезія, мала проза), упорядкована М. Зеровим і випущена видавництвом «Сяйво» у Києві 1924. Призначалася для читців-декламаторів. Порівняно з аналогічним виданням 1923 у хрестоматії повніше представлено найновішу поезію. Художнє оформлення книжки належить Галині Пустовойтовій. Поетичні та прозові тексти подаються під рубриками: «Епічні уривки» (твори грецьких поетів, фрагменти з «Іліади» Гомера, творів Овідія, із сербського епосу, уривок з поеми «Пан Тадеуш» А. Міцкевича, пролог до поеми «Лісова ідилія» І. Франка та ін.), «Балади» (твори П. Куліша, Б. Грінченка, Лесі Українки, М. Чернявського, переклади віршів Й.-В. Гете, Ф. Шиллера, Дж. Байрона та ін.), «Лірика» (основний розділ антології, в якому представлена поезія П. Куліша, Т. Шевченка, Ю. Федьковича, Олександра Олеся, І. Франка, М. Славинського, П. Тичини, В. Чумака, Є. Плужника та ін.), «Сатира та гротеск» (вірші С. Руданського, В. Самійленка, М. Кічури), «Байки та притчі» (Є. Гребінка, Л. Глібов, І. Франко), «Сцени та монологи» (П. Куліш, Леся Українка, М. Вороний та ін.). Великий розділ «Проза» наповнюють новели та оповідання письменників нової і новітньої літератур — від Г. Квітки-Основ'яненка до Г. Косинки. Упорядник відібрав до хрестоматії насамперед твори високої художньої вартості, що відповідали його поглядам на мету і призначення мистецтва.

# Т

**Табу́** *(полінез. tabu)* — заборонене слово на підставі релігійних, моральних, політичних та ін. чинників. З погляду теорії психоаналізу — витіснені у підсвідомість людські інстинкти, які призводять до неврозів. Т. має давню, від архаїчних часів, традицію, коли певний тотем задля запобігання можливої кари з його боку не називався своїм іменем, скажімо, ведмідь. Цей же принцип спостерігається у драмі «Лісова пісня» Лесі Українки, де постають персонажі («Той, що греблі рве», «Той, що в скалі сидить», наділені табуйованими рисами архетипного характеру. Т. відображає і своєрідність плюралістичного світосприйняття українців, котрі часто не називали своїми іменами певних богів:

[...] Той, що легкість дав сарні,
а бджолам квіти золоті
і кігті сталені для рися,
слова співучі дав мені [...] *(Б.-І. Антонич).*

Т. поширюється також за тоталітарних режимів, спонукаючи митців до езопівської мови (*«Лягає велетенська тінь / низької постаті у кепі / на простір царських володінь»*, Юрій Клен). У такому аспекті написано чимало поезій, зокрема «Брама замку Стюртів» В. Симоненка, де вгадується справжня комуністична дійсність:

Дикими, незнаними речами
Марить брама у тривожнім сні,
Де сторожа брязкає ключами
І скриплять ворота захисні.
Привиди з кривавими мечами,
У накидках чорних, ніби ніч,
Граються безформними м'ячами —
Головами, знесеними з пліч [...].

**Тавтогрáма** — див.: **Алітераційний вірш; Алітерація; Анафора.**

**Тавтологíчна рúма** — римування одного і того самого слова, що не трактується як вада віршованого мовлення:

І день іде, і ніч іде.
І, голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки? *(Т. Шевченко).*

Т. р. спостерігається в деяких східних віршових формах (газель). Звертаються до неї і сучасні поети, зокрема М. Вінграновський:

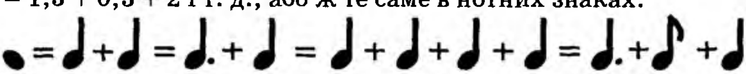
Вона була задумлива, як сад.
Вона була темнава, ніби сад.
Вона була схвильована, мов сад.
Вона була, мов сад і мов не сад.
Вона була урочиста, як ніч.
Вона була одненька, ніби ніч.
Вона була в червоному, мов ніч.
Вона була, мов ніч і мов не ніч.

Т. р. вживається в поезії здебільшого спорадично. М. Вінграновський надав їй різних варіантів та комбінацій, притаманних внутрішній та зовнішній римі, наповнив її особливим трансцендентним змістом.

**Тавтолóгія** *(грец. tauto — те саме і logos — слово, вчення)* — спеціальне або непередбачене повторення тих самих, спільнокореневих або близьких за значенням слів. Т. як стилістичний засіб увиразнення належить до стилістики, як спо-

сіб організації віршованого мовлення — до віршування, як прояв мовленнєвої недбалості — до культури мовлення. Як риторична, стилістична фігура Т. спостерігається в художній літературі, публіцистиці, ораторському мистецтві, фольклорі. Т. затримує увагу на сказаному, увиразнює його, посилює емоційність і ритмічність мови. Наприклад: *«Мати любила його без пам'яті, тряслась над ним і у всім волила його волю»* (І. Франко). Найчастіше Т. є повторенням тієї ж чи різних форм одного і того самого слова або поєднанням спільнокореневих слів: «на війні, як на війні»; «дружба дружбою, а служба службою»; «Богові — Боже, кесарю — кесареве». Складніша форма Т. — повторення вже вираженого змісту. В таких випадках поєднуються синоніми та синонімічні утворення: «плакати-ридати», «жили-були», «часто-густо». За принципом Т. побудовані складні лексеми типу «волю-неволю», «старий-престарий». Тавтологічні звороти можуть бути й вадою мовлення: 1) коли повторення спільнокореневих слів збіднює лексичний склад тексту («створити твір», «організувати організацію»); 2) коли у словосполученнях вживається пояснювальне слово (найчастіше — означення), зміст якого входить у семантику головного слова («вільна вакансія», «пам'ятний сувенір», «захисний імунітет», «молодий юнак»). Такі недоліки, що є наслідком недбалого ставлення до добору слів або нерозуміння їх значення, трапляються здебільшого в усному мовленні.

**Тактови́к** — міжсистемна форма віршування, основою сумірності в якій є ізохронізм віршорядків і таке розташування слів у них, яке уможливлює їх членування на такти. Прихильники музичного погляду на Т. (або ж тактометр) виводять його від поняття «такт» (лат. *tactus* — дотик рукою, в музиці — дотик диригента до пульта, чим визначається швидкість темпу) — одиниця музичного ритму, невелика частина музичного руху, яка включає в себе один ударний момент (акцент) і один або кілька неударних. Розмір такту вказується при нотному ключі: 4/4, 3/4, 6/8 і т. д. Один і той же музичний такт може включати різну кількість складів словесного тексту в вокальній музиці, не порушуючи метра, за простим математичним принципом: 4 = 2 + 2 = 3 + 1 = 1 + 1 + 1 + 1 = = 1,5 + 0,5 + 2 і т. д.; або ж те саме в нотних знаках:



і т. д.

Античне віршування передбачало таке виконання твору, в якому співи речитативом чи музичний супровід відігравали, очевидно, значну роль. Антична віршова стопа нагадує музичний такт, бо при однаковій кількості мор вона може вклю-

чати різну кількість складів, заміняти одну стопу іншою тієї самої довжини (наприклад, дактиль — спондеєм: — ∪ ∪ = = —), бо обидві ці стопи мають по чотири мори і т. п. Аналогічне явище спостерігаємо в сучасній метричній східній поезії. До тактово-музичної організації метра близьке і народне віршування. Українська коломийка може розглядатися в багатьох випадках як рядки з чотирьох тактів, кожен з яких включає в себе чотири склади; але кількість складів може скорочуватися до трьох, двох і навіть одного, тільки більш протяжних, від чого рівномірність тактів не порушується. Наприклад:




Можливі й інші варіанти коломийок та шумок, аналіз ритму яких потребує користування поняттям «такту» (Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. — К., 1965. — С. 367—368). Це стосується не тільки коломийок та коломийкового розміру, проміжного поміж силабікою і силабо-тонікою, а й танцювальних пісень та літературних творів, що тяжіють до тонічної основи (див.: **Тонічна система віршування**). Музичність тактовика має відчуватися на слух: хай то буде нерівноскладова весільна пісня «Ой глянь, дівчино, через калач...», чи шедевр тичининського «кларнетизму» — «Арфами, арфами...», чи фольклорна стилізація І. Драча:

Ой чи то я Леда, ой чи то я Лада,
Аж на мене біл лебедик з небесонька пада
*(«Балада про двох лебедів»).*

**Тала́нт** *(грец. talanton — вага, терези)* — природна обдарованість людини до творчої діяльності.

**«Та́нк»** — літературне угруповання української еміграційної молоді, відгалуження «празької школи», засноване 1929 у Варшаві за ініціативою Ю. Липи (Наталя Лівицька-Холодна, А. Крижанівський, Є. Маланюк, П. Холодний-син, Олена Теліга, Б. Ольхівський, П. Зайцев, В. Дядик та ін.). «Т.» виник як результат полеміки творчої молоді в еміграції з Д. Донцовим, схильним до нав'язування національної заангажованості та недооцінки естетичних якостей художніх творів, підпорядкування творчості ідейній доктрині. Накреслюючи перед собою мету формування «державницької літератури», орієнтуючись на «синтез героїзму, господарності, волі», «танківці» намагалися врівноважити критерії правди і краси, позбавити їх небажаного протистояння, відстояти творчу автономію національного митця, не відмежованого і від своїх громадських обов'язків. Про це мовилося у виданні «Статті про "Танк"» (1929), де містився програмовий «Лист до літераторів» Ю. Липи та «Група "Танк"» Є. Маланюка. І хоч це літературне угруповання розпалося 1929 (не без втручання Д. Донцова, занепокоєного появою непідвладних йому художніх структур), його ідеї реалізувалися пізніше на сторінках часопису «Ми» (див.: **«Ми»**), газети «Назустріч», до складу авторських колективів яких входили колишні «танківці», власне, представники «празької школи». У Варшаві вони мали своє видавництво «Варяг» (з 1933).

**Та́нка**, або **«Коро́тка пісня»**, — п'ятивірш, що складається із чергування п'яти- та семискладових рядків (5—7—5—7—7). Одиницею віршового метра у Т. вважається склад, велике значення надається музичній тональності. Т. виникла у японській поезії у VIII ст., досягла розквіту у IX—X ст., ставши класичною строфічною формою, тоді як інші зникли (нагаута, седока тощо), розкрила свої можливості у творчості «шести безсмертних» ліриків (Наріхірі, Коматі, Гендзьо, Ясухіде, Кісена та Куронусі). Т. пережила віки, зазнавала постійної модифікації, нині вона посідає одне з чільних місць у новітній японській поезії (Масаока Сікі, Йосано Теккан, Ісікава Такубоку та ін.) поряд з новою віршовою тенденцією «сінтайсі» («вірші нової форми»). Приклад Т. з доробку Ісікави Такубоку у перекладі Г. Туркова:

Раптом захотілося —
чого б це? —
поїздом поїхати.
От з поїзда зійшов —
а йти нема куди.

**Тарабáрська** *(рос. тарабарить — теревенити)* **мóва** — незрозуміла комусь мова; бурсацький, лірницький, єврейсько-купецький, злодійський жаргони. В Україні у XVIII — на початку XIX ст. Т. м. користувалися бурсаки. Їхня мова створювалася на основі спеціальної перестановки (метатези) звуків, складів і коренів сусідніх або близьких слів з метою зробити висловлювання незрозумілим для сторонніх людей. Зразком Т. м. можуть бути слова Сивілли з «Енеїди» І. Котляревського:

Та що абищоти верзлялом,
Не казку кормом солов'ять:
Ось ну, закалиткуй брязкалом,
То радощі заденежать.
Коли давало сп'ятакуєш,
То, може, чуло зновинуєш [...].

(Та що абищо ти верзеш,
Солов'я казкою не кормлять:
Ось ну, забряжчи калиткою,
То денежка порадує.
Коли даси п'ятака,
То, може, новину почуєш [...]).

**Твóрча індивідуáльність** *(лат. individuum — неподільне)* — термін, який вживається для означення суб'єкта художньої творчості. Як поняття набуває поширення в естетиці романтизму, ідентифікуючись переважно з оригінальністю таланту митця, своєрідністю його стилю і манери письма тощо. У літературознавчій практиці побутує в різних формах: індивідуальність письменника, творча особистість, індивідуальність особи митця, авторська (поетична, письменницька, літературна) індивідуальність та ін., які, однак, не тотожні між собою. Як явище історичне Т. і. проходить певні етапи розвитку. Народнопоетична творчість, як і усно-епічне мистецтво давніх народів, існувала в умовах анонімності. У давньогрецькій літературі категорія авторства позбувається тотожності архаїчному поняттю «авторитет» («вислови Птахотепа», «псалми Давида», «байки Езопа» та ін.) і співвідноситься з «характерністю» індивідуальної літературної манери. Поети набувають тут статусу професійних літераторів і усвідомлюють себе обранцями богів, які насилають на них натхнення і обдаровують талантом та майстерністю. Самоусвідомлення мистецтва поезії як індивідуальної творчості вперше спостерігаємо у римській літературі, зокрема в оді «До Мельпомени» Горація («Звів я пам'ятник свій»), який протиставляє свою творчість «черні» і «юрбі», не здатній розуміти «таїнства» мистецтва, та «царственним пірамідам», а критерій самооцінки поезії відкриває в іманентній художній діяльності. Поняття про

художню творчість у сучасному значенні зароджується в умовах переходу до середньовіччя, коли було відкрите інше (замість божественного натхнення) творче джерело — свідомість, а з ним і людська суб'єктивність. Людина тепер виступає як споглядальна істота, а естетичне переживання виникає не як враження від особливої діяльності (як в античній літературі), а як переживання особливого сприйняття. Основою естетичного предмета стає фантазія, сміливість вимислу, вигадка, характерні для середньовічних видінь, апокрифів, легенд, житій святих та ін. Тут у зародку існує те, що згодом буде усвідомлене, з одного боку, як художня ідея, єдиний задум, особливий спосіб бачення світу, з іншого — як творча активність митця, здатність створювати нову художню дійсність. Епоха Відродження трактує людську особистість як міру всього сущого. Важливими у мистецтві видаються авторська індивідуальність, ідейно-художня інтерпретація дійсності з погляду письменника і його сучасності. Традиційний елемент відіграє значну роль у творчості Данте Аліг'єрі, В. Шекспіра, М. де Сервантеса та ін. Водночас поряд із прагненням відкрити суть людської суб'єктивності проглядається і небезпека суб'єктивізму, абсолютизованої свободи, авторської сваволі. Класицизм висуває ін. критерій гармонії і міри — розум, здатний осягнути ідеальну закономірність світобудови. Тут переважає родове (типове) над індивідуальним, суспільне — над особистим, закономірне — над випадковим, а у сфері поетики — непохитне дотримання естетичних форм і канонів, почерпнутих з античних поетик (Арістотель, Горацій) і найповніше виражених у «Мистецтві поетичному» Н. Буало (1674). Проте авторська індивідуальність, хоч і скута межами нормативної поетики, посідає у художній структурі класицизму належне місце. Сфера її вияву — пізнавальна діяльність, звернення до актуальних філософських, етичних, політичних, суспільно-виховних проблем сучасності, удосконалення мови та ін. Відкриття внутрішньої безкінечності людської індивідуальності належить романтизму. Класицистичному «наслідуванню природи» романтики протиставляють творчу активність митця і надають їй глибинного сенсу як найвищій цінності. Понад усе підносяться обдарованість, оригінальність, творча свобода, вільний політ фантазії, відкидаються нормативність (геній не підкоряється правилам, а творить їх), раціоналістична регламентованість у мистецтві. Т. і. вперше стає організаційним началом художньої структури, зорієнтованим на своєрідність, оригінальність, особистісне світобачення і світовідчуття. Аналогічний розвиток індивідуального в художній свідомості характерний для переважної більшості літератур, у т. ч. й української. У літературі Київської Русі переважає традиційність, етикетність і орнамен-

тальність у зображенні, компілятивність і колективність погляду на предмет, усталеність «жанрового» образу автора та ін. Однак, починаючи з помежів'я XV—XVI ст., спостерігається поступове усунення середньовічної художньої структури. Відбувається розрив авторського погляду з християнською нормативністю, у літературу проникають ренесансно-реформаційні тенденції, оновлюється жанрово-стильова система, з'являється поняття авторської належності тексту тощо. У художньому сприйнятті Климентія Зіновіїва, особливо Г. Сковороди, знаходить вияв тенденція до індивідуального бачення і відтворення світу, зароджується «тип новочасного письменника» (І. Франко), формування якого завершується у творчості І. Котляревського і Т. Шевченка. «Нова українська література, — писав І. Франко, — по приміру всіх новоєвропейських літератур основана на принципі індивідуальності, вважає поетичну творчість за один із найвищих і найкращих проявів людської індивідуальності і власне з того принципу черпає свою силу, різнорідність і оригінальність». «Принцип індивідуальності» — це особистісна форма естетичного ставлення до дійсності, яка приходить на зміну традиційному (нормативному) типу творчості, ґрунтується на індивідуальному світобаченні, але не зводиться лише до вияву індивідуальної своєрідності. У новочасних літературах письменник утверджується як суб'єкт художньої свідомості і діяльності, як творець художньої дійсності. Т. і. активно вивчається філософами, соціологами, психологами, мистецтвознавцями. В українському літературознавстві до проблеми Т. і. виявляли інтерес І. Франко, Леся Українка, серед зарубіжних дослідників — Ф.-В. Ніцше, З. Фройд, К.-Г. Юнг, структуралісти та ін.

**Тво́рча уя́ва** — психічний процес, який виявляється у створенні нових образів на основі раніше набутих конкретно-чуттєвих вражень. Т. у. виступає одним із моментів діяльності письменника в єдності з його пам'яттю, мисленням, волею і почуттями. Вона ґрунтується на перетворенні уявлень шляхом їх незвичайного сполучення (асоціацій), гіперболізації, загострення, узагальнення, уподібнення тощо. Т. у. — процес завжди активний, навіть якщо він починається з пасивного відтворення баченого, колись пережитого чи з підсвідомого інтуїтивного осяяння. Т. у., яка вольовим зусиллям письменника не об'єктивується в художній образ, закріплений у тексті твору, залишається мрією, внутрішнім баченням митця. Вимріяні, створені в уяві образи використовуються в творчій діяльності письменника. Залежно від співвідношення уяви і мислення письменника складається своєрідність його образного художнього світу, індивідуального стилю, що, зрештою, позначається на жанровій структурі творів митця. Ось чому І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості» окремий розділ відвів характеристиці уяви, її ролі в творчому процесі письменни-

ка. Синонімом Т. у. є фантазія, хоча деякі вчені бачать відмінність між ними. Під фантазією в такому разі розуміють психічний процес, результатом якого є образ, цілковито відірваний від об'єктивної дійсності. На такому різновиді Т. у., як фантазія, ґрунтується фантастика у художній літературі.

**Твóрчий зáдум** — перший етап творчого процесу письменника як намір, бажання написати твір. Т. з. має образно-емоційну форму, це — ембріон майбутнього твору. Т. з. виникає індивідуально, або як свідоме наставлення на конкретну тему, проблему і відповідний жанр, або як невиразний потяг до творчості у певному напрямі. У першому випадку збирається матеріал, конкретизується задум; у другому — Т. з. довго виношується, обмірковується, набирає жанрового тяжіння. Т. з. виникає під впливом певного поштовху, що йде або від життя, або з читання, або з власних роздумів. Так, Т. з. написати трилогію «Ost» виник в У. Самчука, коли він жив три роки в таборах для «переміщених осіб». Там же прозаїк розпочав написання першої частини трилогії. Дуже часто між Т. з. і наступними етапами творчого процесу не буває часової дистанції, твір (як правило, в ліриків) «виливається» відразу (див.: **Втілення задуму письменника**).

**Тéкст** *(лат. textum — тканина, зв'язок, побудова)* — відтворені на письмі або друком авторська праця, висловлювання, документи тощо; основна частина друкарського набору — без малюнків, приміток і т. п.; слова до музичного твору (пісні, опери); у поліграфії — шрифт, кегль якого дорівнює 20 пунктам (7,52 мм). З 1960—70 Т. і мовні правила його побудови вивчаються новим напрямом лінгвістики, який називають «металінгвістикою» (М. Бахтін), «транслінгвістикою» (Р. Барт), «лінгвістикою Т.» (В. Дреслер, В. Штемпель) або «аналізом мовлення» (З. Харріс). Дослідження Т. — спільна ланка між наукою про тлумачення Т., літературознавством і мовознавством. У ширшому значенні Т. — будь-яка послідовність слів (у семіотиці — знаків), зведена за правилами даної системи мови.

**Текстолóгія** *(лат. textum — тканина, зв'язок, побудова і грец. logos — слово, вчення)* — галузь історико-філологічного знання, наука, що вивчає і встановлює історію тексту творів писемності і документів. Термін «Т.» запровадив Б. Томашевський. Раніше вживався термін «критика тексту». У сучасній Т. діахронне вивчення тексту становить основу синхронного; історичній оцінці підлягає «авторська воля»; віддається перевага свідомим змінам перед неусвідомлено-механічними; текст вивчається в єдності з його супроводом.

**Телевíрш** — див.: **Акровірш.**

**Тéма** *(грец. thema — основа)* — коло подій, життєвих явищ, представлених у творі в органічному зв'язку з пробле-

мою, яка з них постає і потребує осмислення. Т. художнього твору відрізняється від життєвих подій, явищ дійсності тим, що вона характеризує явище, сприйняте, побачене митцем. Т. іманентно пов'язана з конкретно-чуттєвим, образним мисленням, тяжіє до сюжету як розвитку подій, в яких беруть участь персонажі. Таким чином, Т., сюжет, персонаж, проблема є різними гранями цілісного бачення людиною дійсності, пошуку прихованої сутності, сенсу буття. З цього міцно злютованого об'єкт-суб'єктного відношення народжується естетична ідея твору, яка виражає авторську оцінку зображеного, його розуміння Т. як запиту-проблеми. Ось чому вважається, що Т. та ідея становлять ідейно-тематичну (проблемно-тематичну) основу твору, яка вимагає відповідної жанрової структури, конкретної композиції твору і, врешті, виступає одним із стилетвірних чинників. З одного боку, розуміння і трактування Т. як інспіратора образного мислення, конкретно-чуттєвої плоті проблеми (ідеї) художнього твору зосереджує увагу літературознавця на текстуальній реальності, застерігає від абстрактних розмірковувань з приводу позатекстових реалій, споріднених з Т. як естетичним явищем. З іншого, коли письменник йде до Т. не під впливом безпосереднього контакту з дійсністю, а виходить з уявного неміметичного світу, то це також означає, що Т. стає стимулом до творчості. Автор вибудовує в уяві гротесково-химерний художній світ, структура якого порушує, «досліджує» проблему або принаймні розраховує, що створена ним структура вразить, заінтригує читача. Так виникають візуальна поезія, фігурні вірші, параболічні твори, тексти неоавангардистів, які, власне, пишуть не «твори», а конструюють «тексти», що теж мають певну тему, адже їх назви бодай віддалено на неї вказують. Таким чином, традиційний термін «Т.» наповнюється новим змістом і його не конче треба співвідносити тільки з літературними напрямами міметичного плану.

**Тенденційність** *(лат. tendentia, від tendo — прагну, прямую)* **у літератўрі** — ідейна спрямованість літературно-художніх творів, яку письменник свідомо втілює в систему створених для цього образів. Соціальна та національна заангажованість є конкретними проявами Т., яка випливає з аксіологічної (ціннісної) природи мистецтва. Отже, проблемою для дослідника не є визнання або невизнання Т., а спосіб її художньої реалізації. І. Франко, наприклад, розрізняв Т. літератури та ідейність як органічну якість художньо-образного мислення. На його думку, «тенденційний поет виходить від якоїсь чи то соціальної, чи то політичної, чи загалом теоретичної тези, котру йому хочеться висловити, розширити між людьми. Замість розумових аргументів він підбирає для неї якісь поетичні образи, немов ілюстрації до друкованого тексту» (Франко І.

Зібр. тв. у 50-ти т. — Т. 31. — С. 273). Сам І. Франко, хоч і був майстром ідейно-наснаженої поезії, прихильником літератури високого громадянського звучання, визнаючи потребу тенденційної поезії, невисоко її поціновував. «Тенденційний поет, — твердив він, — може бути знаменитим віртуозом поетичної техніки, та проте його твір блищить, а не гріє, значить, не осягає того, що повинна осягти правдива поезія» (там само). Еволюція творчості П. Тичини, М. Рильського та ін. українських поетів за радянських часів підтверджує справедливість цих слів (див.: **«Артистична краса»; Заангажована література; Ідейність літератури**).

**Теóнім** *(грец. theos — Бог і onyma — ім'я)* — назва богів. До Т. досить часто звертається художня література, передусім поезія. Традиційним джерелом Т. є антична міфологія, зокрема бог мистецтв Аполлон разом з музами, богиня краси та кохання Афродіта та ін.: *«І він спитав: — Яку б найти принаду, / Щоб привернуть тебе до рук моїх? — / Вона ж йому: — Світи щодня лампаду / Кіпріді добрій»* (М. Рильський); *«Ми сіємо пашню на неродюче лоно. / Часами служимо владиці Аполлону, / І тліє ладан наш на вбогім олтарі»* (М. Зеров). Досить часто українські поети зверталися і до вітчизняних Т., які стали базовими для історіософічної лірики представників «празької школи»: *«Знаю — медом сонця, ой Ладо, / В твоїм древнім тілі — весна. / О моя Степова Елладо, / Ти й тепер антично-ясна»* (Є. Маланюк); *«Вітри розгорнули крила / І крикнули чорним Дивом»* (О. Стефанович); *«Десь біля голосила Карна, / тужила Жля»* (Оксана Лятуринська).

**Теóрія** *(грец. theoria — спостереження, дослідження)* **епíчного теáтру** — теорія авангардистського театру, розроблювана Б. Брехтом, зумовлена пошуками засобів вираження (див.: **Експресіонізм**) епохальних явищ (війна, катастрофи цивілізації, науково-технічні процеси, дегуманізація суспільства тощо), потребою активної соціальної дії. Т. е. т. протиставлялася традиційному (драматичному) театру, акцентувала епічну основу, бо стосувалася розповіді про події, а не їх втілення на сцені, демонстрації образу, а не перевтілення в нього. Глядач ставився в ситуацію спостерігача, в нього викликався інтерес до дії, а не до її розв'язки, він привчався вивчати побачене, а не співпереживати, тобто наріжним каменем вважався розум, а не ірраціональна стихія. Т. е. т. мала неабиякий вплив не тільки на сценічне мистецтво XX ст., а й на творчість Л. Фейхтвангера, Н. Хікмета, М. Фріша, Ж.-П. Сартра та ін. Вона позначилася і на творчих пошуках Леся Курбаса.

**Теóрія єдúного потóку** — погляд на цілісність української нації та її культури, незважаючи на наявність у ній станово-соціального розшарування. Загальнонаціональний інте-

рес, спільні риси духовної культури, які випливають із етнопсихологічного ядра менталітету народу, утримують його в межах «єдиного потоку» в період міжнаціональних конфліктів, дають змогу зберегти свою своєрідність у поліетнічних спільнотах. Під таким кутом зору М. Грушевський розглядав історію української літератури. За його переконанням, «словесність як функція людського соціального життя, відбиття у словесній творчості реального буття, взаємовідносин творця й його соціального окруження — от що цінно пізнати в літературі громадянинові [...]. Історія літератури має дати читачеві ключ до всього архіву людських документів, до сих фонограм одшедших поколінь: навчити розбирати голоси різних, ближчих і дальших, часів [...]. Ключ до пізнання взагалі сього соціального життя на різних етапах розвою чи то окремого народу, чи то цілих комплексів, груп, рас і нарешті — цілого людства [...]». Така наукова позиція вченого та його послідовників проголошувалася з класових позицій марксизму-ленінізму «націоналістично обмеженою», вилучалася з наукового та мистецького обігу як особливо набезпечна для комуністичного режиму.

**Теóрія літерату́ри** — галузь наукового знання про сутність, специфіку художньої літератури як мистецтва слова, про засади, методи її вивчення, критерії оцінки літературних творів; одна з трьох основних ланок літературознавства (поряд з історією літератури і літературною критикою). Т. л. як абстрактна, узагальнювальна наука про літературу формується поступово на основі роздумів, аналізу художньої творчості, мистецтва загалом і в процесі диференціації гуманітарних знань оформлюється наприкінці XVIII — на початку XIX ст. у відносно окрему науку, продовжуючи взаємодіяти з філософією, естетикою, поетикою, історією літератури та літературною критикою. Т. л. має інтернаціональний характер. В Україні Т. л. формували літописці, перекладачі, вчені, діячі культури. Спеціально розробляли її проблеми викладачі поетики і риторики Києво-Могилянської академії (Феофан Прокопович, М. Довгалевський та ін.), професори університетів і гімназій, які викладали естетику, теорію словесності, історію літератури: І. Кронеберг, П. Гулак-Артемовський, А. Метлинський, М. Максимович, П. Житецький, М. Петров, О. Потебня, О. Огоновський, О. Колесса, О. Барвінський та ін. Сприяли становленню Т. л. історики за фахом — М. Драгоманов, В. Антонович, М. Грушевський; літературні критики — П. Куліш, І. Франко, В. Горленко, М. Вороний, І. Стешенко, М. Федюшка (Євшан) та ін. Важливими віхами в розвитку власне теоретико-літературної думки XIX ст. стали праці «Мысль и язык» (1862), «Из лекций по теории словесности» О. Потебні (1894), «Із секретів поетичної творчості» І. Франка

(1898), переклади українською мовою праць І. Тена, В. Гюго, Е. Еннекена, вихід 1898 журналу «Літературно-науковий вісник». У період розбудови української національної держави, духовного відродження 20-х XX ст. з новими ідеями виступили М. Зеров, О. Білецький, С. Єфремов, П. Филипович, Б. Навроцький, С. Балей, А. Ніковський, молоді літературні критики М. Рудницький, Я. Савченко, Д. Загул, В. Бобинський, М. Доленго, Д. Донцов, С. Петлюра, Б. Якубовський, естетики В. Юринець, С. Федчишин. Проте політичний розгром більшовиками своїх опонентів протягом 1925—37 спричинив засилля в гуманітарних науках вульгарного соціологізму і звів Т. л. до розробки проблем *реалізму*, *народності*, *ідейності* на основі догматичної теорії відображення, партійності й класовості. В еміграції проблемами літературознавства займалися Л. Білецький, М. Гнатишак, Д. Чижевський, згодом Ю. Шевельов (Шерех), В. Державін, Г. Костюк, Б. Романенчук. В УРСР популяризації і функціонуванню Т. л. сприяло її викладання в університетах і педагогічних інститутах. В окремих вузах існували спеціальні кафедри Т. л., відділ Т. л. в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України, однак помітних здобутків Т. л. того періоду не мала. Проблеми специфіки літератури, психології творчості розробляли Г. В'язовський, А. Войтюк, Г. Сивокінь, літературних напрямів — Л. Новиченко, П. Волинський, І. Дзеверін, Д. Наливайко, методологію аналізу, поетику словесного мистецтва — В. Лесин, Валентина Поважна, М. Гіршман, О. Пресняков. Праці з Т. л. публікувалися в журналі «Радянське літературознавство» (заснований 1957), у міжвузівському збірнику «Українське літературознавство». За межами України теоретичні аспекти літературознавства (структурна поетика, онтологія і семантика тексту, методологія вивчення літератури) розробляють Дж. Фізер (США), І. Качуровський (Німеччина), Г. Грабович (США), Я. Розумний (Канада), М. Павлишин (Австралія). В Україні ці проблеми постали в центрі уваги В. Брюховецького, Р. Гром'яка, Наталі Костенко, Валерії Смілянської, Г. Клочека, Р. Піхманця, О. Чиркова, а також теоретиків, які виходять із засад філософської естетики (Оксана Забужко, М. Ігнатенко, А. Козлов).

**Теóрія наслíдування**, або **Мімéзис** *(грец. mimesis — наслідування)*, — естетична теорія, яка пояснює походження і сутність мистецтва наслідуванням людиною природи. Ще Арістотель у «Поетиці» писав, що людині від народження властиве *наслідування*, яке дає їй насолоду. Наслідуючи довкілля задля насолоди в розмаїтий спосіб, людина творить різні види мистецтва і три роди поезії (епос, лірику, драму). Ідею наслідування розвивали вчені й митці Відродження, Просвітництва, заперечуючи копіювання дійсності. Реалісти XIX ст.

говорили про творче наслідування, розробляли вчення про художню типізацію. На принципах творчого наслідування дійсності ґрунтується теорія відображення. Всі мистецькі напрями (передусім реалізм), які більшою чи меншою мірою дотримуються ізоморфізму у творенні художнього світу, називаються узагальнено міметичними. Їм протистоять літературно-мистецькі течії модернізму, які знаходять альтернативні шляхи художнього відображення. Від Т. н. слід відрізняти літературне наслідування, яке часто призводить до епігонства.

**Теóрія трьóх сти́лів** — вчення про стильові особливості різних жанрів художньої літератури і типів промов, сформульоване в працях античних філологів, авторів поетик і риторик (Арістотель, Горацій, Цицерон та ін.). Розвивалося в епоху Відродження, Просвітництва прихильниками класицизму (Н. Буало, Ф. Прокопович, В. Тредіаковський, О. Сумароков, М. Ломоносов). Класифікуючи систему жанрів на «високі», «середні» й «низькі» відповідно до сфер життя, станового поділу суспільства, автори нормативних поетик і риторик радили, як добирати лексику, фразеологію, тропи, фігури, поєднувати синтагми мови, щоб бути зрозумілими людям, які перебувають на різних рівнях соціальної ієрархії, культурного розвитку. Звідси мова про «високий», «середній» і «низький» стилі. В Україні Феофан Прокопович у лекціях «Про риторичне мистецтво» (1706) з цього приводу писав: «Для повнішого пізнання стилю запам'ятай: уся різниця обробки і значення особливо залежить від тієї справи, про яку йдеться, і від особи, до якої пишуть; бо якщо пишеш до товариша, рівного за положенням або нижчого, про справу малого значення, то стиль має бути найнижчим і найпростішим; якщо пишеш до пристойнішого, то надай листові більш блискучого стилю. Якщо ж пишеш про щось дуже важливе, то значення справи вимагає більш високого стилю висловлювання». Т. т. с. модифікувалася в сучасній стилістиці у вчення про функціональні стилі мови, в літературознавстві — через нормативний характер згадується тільки в історії науки.

**«Те́рем»** — літературно-художній збірник, упорядкований Ф. Федорцівим, надрукований видавництвом «Шляхи» у Львові 1919. Містить поезії, новели, оповідання, літературно-критичні огляди нових видань, рецензії, статті з питань мистецтва. Поезія репрезентована творами С. Руданського, С. Чарнецького, О. Жихаренка, циклом віршів «Галицький пейзаж» П. Карманського, «Тремтіння» М. Козинського; проза — новелами та оповіданнями М. Яцківа (образки «Скам'яніла країна», «Зоря благовіщення» і «Сучасний Каїн»), В. Котецького («Букова гробниця»), Д. Лукіяновича (три новели, подані під назвою «Воєнні образки»), С. Гнідого («Каті»). Зарубіжну літературу представляють французький поет С. Прюдом, німецькі прозаїки Т. Манн, Г. Еберс. Відгомін подій Першої сві-

тової війни відчувається в статті В. Карповича (Б. Януша) «Доля галицьких пам'яток в часі війни». Питання мистецтва і науки порушують М. Голубець у нарисі «Теофіл Копистинський», С. Людкевич у музикознавчій розвідці «Модест Менцінський і українська пісня», С. Балей у психологічній студії «Відчування життя». Відділ критики й бібліографії привертає увагу рецензіями І. Свенцицького (на історичні повісті «Князь Ярослав Осьмомисл» О. Назарука, «Іду на вас» Ю. Опільського, «Осаул Підкови» В. Будзиновського), відгуком «Нові часи — нові пісні» М. Струтинського (про збірку П. Тичини «Сонячні кларнети»). У збірнику надруковані пісні В. Барвінського, Я. Ярославенка та С. Людкевича. Художнє оформлення здійснив Г. Колцуняк (криптонім Г. К.). Запланований до друку другий номер збірника не вийшов.

**Те́рмін** *(лат. terminus — кордон, межа, кінець)* — слово чи словосполучення, яке точно позначає спеціальне поняття і його співвідношення з ін. поняттями певної галузі (наприклад, у літературознавстві — метафора, метонімія, троп; інверсія, анафора, фігура). Т. повинен бути стилістично нейтральним, однозначним (тема, ямб, рима). Однак трапляється, що Т. надають різного значення: так, текстом називають і письмово оформлене зв'язане висловлювання (художній твір), і будь-який, в т. ч. й усний, продукт мовленнєвої діяльності, і добірку підпорядкованого навчальним цілям мовного матеріалу (текст вправи, текст диктанту), і вербальні коментарі до малюнків, креслень, фотографій. Така неоднозначність Т. утруднює процес комунікації. Однозначному сприйманню позначених Т. понять може перешкоджати наявність у них синонімів (верлібр — вільний вірш, епіграф — мотто), варіантів (перифраз — перифраза — парафраз — парафраза), омонімів серед нетермінологічних слів (закінчення, основа, роман) або серед Т. різних галузей знання (гіпербола — у літературознавстві і математиці). Значення Т. у процесі його функціонування може змінюватись: (див.: **Новела; Сюжет; Фабула**). У сучасному літературознавстві все частіше використовуються терміни з суміжних наук (див.: **Денотат; Дискурс; Інтертекстуальність**).

**Терна́рне** *(лат. terni — по три)* **римува́ння** — розташування рим за схемою: аабввб (через два рядки на третій), одна з форм шестивірша (секстини). Яскравим прикладом Т. р. є вірш «Ранкова пастораль» В. Герасим'юка:

| | |
|---|---|
| Розвиднювалось. Ми пішли косити | а |
| за грунь. А нам навстріч несли трембіти | а |
| чоловіки з присілка — хтось помер. | б |
| Була ще тиша. Та ранкова тиша, | в |
| коли трава сама себе колише, | в |
| бо вітер спить іще у тьмі дерев. | б |

**«Терно́піль»** — громадсько-політичний та літературно-мистецький часопис, виходить у Тернополі з січня 1991 раз на два місяці. Головну увагу звертає на відновлення історичної пам'яті, знайомить читачів з творами репресованих письменників, стрілецькою піснею, історією та родоводом українських пісень-гімнів, творами письменників з української діаспори та сучасних літераторів. «Т.» вперше опублікував недруковані досі II і III частини роману «Опирі» Ю. Опільського, нові твори Д. Павличка, Л. Різника, П. Перебийноса, Д. Герасимчука, Б. Демківа, В. Вихруща, П. Тимочка, Г. Петрука-Попика, О. Вільчинського, Б. Бастюка, О. Германа та ін. Публікує найрізноманітнішу історичну, літературно-мистецьку інформацію про минуле і сучасне Тернопільщини, її культурне життя, спогади політв'язнів, учасників національно-визвольних змагань.

**Терце́т** *(італ. terzetto, від лат. tertius — третій)* — тривірш. Строфа Т. самостійна за умови, коли схема рим викінчена в її межах (ааа ббб і т. п.) або під час римування один віршовий рядок лишається без рими (ритурнель):

Лежить солдат під лісом, на травах, на піску, а
Над ним кує зозуля в зеленому ліску, а
І що ж вона віщує, життя чи смерть близьку? а
І став її питати солдат несамохіть: б
— Хоч не солдатське діло тужить та ворожить, б
Скажи мені, зозуле, чи довго буду жить? [...] б
*(Л. Первомайський).*

Т. не завжди є складником більшої строфи, пов'язаним з перехідним римуванням, як, наприклад, у сонеті, де переважно останні тривірші — один із варіантів тернарного римування.

**Терци́на** *(італ. terzina, від terza rima — третя рима)* — строфа з трьох рядків п'ятистопного ямба, в якій середній рядок римується з крайніми — першим і третім — у наступній строфі (аба бвб вгв гдг і т. д.), завершуючись окремим рядком, римованим з другим рядком попередньої строфи. Вперше застосована у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, широко використовувана і в українській поезії:

[...] Перехопило дух. Жахлива мить! а
Я мчуся у безодню, у геєну, б
де небуття, де темний хаос спить. а
Я бачу вічну темряву страшенну, б
і серед тиші чорної небес в
пишучу руку великовогненну б
і троє слів: мене, текел, фарес*. в
*(М. Драй-Хмара).*

*Менес, текел, фарес — «полічено, зважено, поділено» — напис на стіні банкетної зали вавилонського царя Валтасара.

Т. називають і окремий ліричний невеликий за обсягом твір («Терцина» Б. Лепкого), фрагмент до поеми (вступ до поеми «Мойсей» І. Франка), частину епопеї (другий розділ «Попелу імперії» Юрія Клена) тощо.

**Тетралóгія** *(грец. tetra — чотири і logos — слово, вчення)* — великий епічний твір одного автора, що складається із чотирьох самостійних частин, охоплюється спільністю художнього задуму та єдністю основних персонажів (дійових осіб). В античну добу Т. називали три трагедії та одну сатиричну драму («драму сатирів»), які подавалися на конкурси до святкування діонісій. Збереглася частково лише Т. Есхіла («Орестея»). Зразок Т. — «Сучасна історія» А. Франса, що складається з романів: «Під придорожніми в'язами», «Вербовий манекен», «Аметистовий перстень» і «Пан Бержере в Парижі».

**Тетрáптих** *(грец. tetra — чотири і ptychos — складений)* — чотири самостійні поетичні твори, пов'язані спільним ідейно-тематичним змістом та мотивом. Такими є «Чотири оповідання про надію. (Варіації на тему Р.-М. Рільке)» М. Бажана, цикли «Пастелі» та «Енгармонійне» П. Тичини, «Шахерезада» М. Драй-Хмари.

**Тúп** *(грец. typos — відбиток, форма)* — образ-персонаж, який концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним, неповторним. Це зумовлено тим, що людина є біосоціальною істотою, яка успадковує природні задатки від батьків, несе в собі ознаки «колективного підсвідомого», формується як особистість у конкретному мікро- і макросередовищі. У спілкуванні з різними соціальними групами, в розмаїтих видах діяльності, активно входячи в середовище, пристосовуючись до нього і водночас видозмінюючи його, людина стає типовим представником групи, класу, нації свого часу. Письменник, маючи за приклад реальних людей (прототипів), за допомогою творчої уяви, перевтілення, асоціативного мислення витворює постаті-персонажі, які можуть бути яскравими індивідуальними типами або схематичними рупорами ідей, масками-концептами або винятковими індивідами, що не мають аналогів у дійсності. Законом створення типових образів-персонажів (типів), закономірністю художньої типізації є єдність загального та індивідуального. Загальним у Т. є передусім все загальнопоширене, притаманне групі подібних у якомусь аспекті (соціальному, психологічному, моральному і т. п.) осіб; індивідуальне йде від вроджених людських особливостей, набутих неповторних якостей, переплетіння вродженого, набутого і ситуативного. Діалектика загального та індивідуального по-різному проявляється в літературних напрямах (класицизм, романтизм, реалізм тощо). Ця тенденція перестає діяти в розмаїтих

стильових течіях модернізму, де здебільшого типовий образ-характер відсутній. У художньому світі, який є ізоморфним до реального світу, незважаючи на різну міру умовності і правдоподібності, деформованості предметних і антропоморфних вимірів, можна визначити три способи типізації, чи художнього моделювання цього світу: 1) відтворення яскравих життєвих типів (так пишуться нариси, документальна, історико-біографічна проза); 2) трансформація достовірних прототипів, їх злиття та узагальнення при домінуванні враження від відомої особистості; 3) творення «збірних образів» з орієнтацією на соціально-психологічну і національну достовірність. Ці способи типізації промовисті у романах з однаковою назвою «Волинь» У. Самчука і Б. Харчука. Коли систему їх персонажів зіставити із соціальними і політичними типами періоду між двома світовими війнами, то можна безпомильно зафіксувати типологічні збіги, подібності і в характерах, і в світоглядних орієнтаціях, і навіть у темпераментах — всі вони заземлені у волинську етнографію та етнологію, занурені в міжвоєнну історію, виповнені українською ментальністю. Типізація в романах «Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе» У. Самчука, які складають трилогію «Ost», ґрунтується на інших засадах і парадигмах: тут домінують персонажі збірні, зіткані з чужих спогадів, описів, книжної інформації, але оживлені в уяві автора художніми деталями, увиразнені публіцистичними узагальненнями. У прозі У. Самчука наявні і загальнолюдські типи: мовчазного роботящого господаря землі (Матвій Довбенко, Григір Мороз), шукача правди і справедливості, автохтонного селянина, що все зуміє зробити і не пропасти в світі (Володько Довбенко, Іван Мороз). Взаємовідображення персонажів в одному творі чи в усій творчості митця — це спосіб розбудови художніх типів вищого порядку, уявлення про які складається у свідомості читачів і є наслідком типологічних зіставлень низки творів. Вони запам'ятовуються не як соціологічні схеми, а як естетичні цінності, бо осягаються в індивідуалізованій формі.

**Тира́да** *(франц. tirade, від італ. tirare — тягти)* — довга фраза, велемовна репліка, монолог пафосного характеру. У французькому віршуванні — строфа, в якій рядки пов'язувалися спочатку одним асонансом, пізніше — моноримою. В українських думах Т. означає мовні періоди обсягом від двох до восьми рядків, об'єднані римою. Трапляється вона і в сучасній поезії у вигляді довгої віртуозної фрази:

Прийти... І, сівши на ослоні,
дивитись мовчки у вікно,
як сутінь випила долоні
і криє сірим полотном
міських дахів нерівний профіль,

габу вихлястих хідників,
щоб все це викувать у строфи,
в химерні лінії рядків
і, надіславши до редакцій
той витвір нервів і речей,
чекать на біль нових реакцій,
на біль недоспаних ночей *(Д. Фальківський).*

Здебільшого Т. вживається для позначення велемовних реплік, часто перейнятих пафосним надлишком (фрагменти міркувань Малахія Стаканчика з драми «Народний Малахій» М. Куліша про утопічну «голубую даль»). Надуживання Т. спостерігається і в сучасній прозі (Є. Пашковський, В. Медвідь, Оксана Забужко та ін.).

**«Товáриш»** — літературно-художній, науковий журнал, виданий українською студентською молоддю у Львові 1888 заходами І. Франка, М. Павлика, В. Будзиновського та С. Козловського. У першому номері вміщено оповідання «Домашній промисел» І. Франка, його переклад двох епіграм К. Гавлічка-Боровського, єврейської народної поезії, статтю «Наша публіка», а також вірші «На Вкраїні» М. Старицького (під псевдонімом Гетьманець), «Не зривай квітки» К. Поповича, «На самоті» О. Маковея, науково-публіцистичні статті «Науковий метод в етнографії» М. Драгоманова, «Русини в Америці» М. Павлика та ін. Журнал подав низку рецензій на нові видання (розгляд Наталею Кобринською твору «Родина Вухгольців» Ю. Стенде), оцінку В. Будзиновського економічної праці російського вченого М. Каблукова, огляд «Рух науковий в студентських товариствах львівських» І. Колесси (І. К.). Надруковано низку матеріалів з літературної спадщини Т. Шевченка, Ю. Федьковича. Видання обстоювало принципи реалізму і народності в літературі, ідеї позитивізму в науці. Наступні номери через брак коштів, незгоди між окремими членами редколегії не побачили світу. Зберігся щоденник О. Маковея, в якому багато місця відведено історії підготовки журналу до друку.

**Тонíчна** *(грец. tonos — наголос)* **систéма віршувáння** — система віршування, яка ґрунтується на сумірності наголосів у віршорядках (ізотонізмі), а також на їх варіативній різномірності — впорядкованій і невпорядкованій. Кількість наголосів визначає розмір віршорядка: він може бути 2-, 3- і т. д. наголошеним. Найчастіше спостерігається 3- та 4-наголошені рядки. Ненаголошені та напівнаголошені слова виконують лише допоміжну й варіативну роль у витворенні тонічного розміру. А в пісенній, фольклорній тоніці додаються ще й суто музичні наголоси. Незважаючи на закоріненість української літературної тоніки у власний питомий ґрунт (див.: **Фольклорне віршування**), теоретичне її осмислення ще не достат-

нє. Російський учений М. Гаспаров називає 4 щаблі переходу від силабо-тонічного до суто тонічного віршування: 1) силабо-тонічний віршорядок — обсяг міжіктових інтервалів постійний (у ямбі та хореї — 1 склад, у трискладових розмірах — 2 склади); 2) дольник (див.: **Паузник**) — обсяг міжіктових інтервалів коливається в діапазоні двох варіантів (1—2 склади); 3) тактовик — обсяг міжіктових інтервалів коливається в межах трьох варіантів (1—2—3 склади); 4) акцентовик — обсяг міжіктових інтервалів коливається необмежено і на слух не сприймається. Суто тонічне віршування починається «за порогом тактовика» і вимірюється вже «не кількістю стоп (і, відповідно, кількістю сильних місць, іктів), а кількістю слів (і, відповідно, наголосів...» (Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890—1925 годов в комментариях. — М., 1993. — С. 142). Цей досить зручний для арифметичних обрахунків підхід водночас ігнорує індивідуальні особливості творів, надто ж тих, що їх «надиктувала» авторам певна мелодія, а також тих, де, залежно від манери декламування, емфатичні наголоси, подібно до мелодійних акцентів у пісенній тоніці, переважують словесні. Прихильники музичної та декламаційної концепцій тонічного віршування шукали інших критеріїв його ідентифікації — графічних (В. Маяковський), тактометричних (А. Квятковський), пісенних. Дослідники ритміки фольклорної пісні найдрібнішою одиницею тонічного віршування називають «півстих» (О. Потебня, Ц. Нейман, П. Бажанський), або «музикальну стопу» (І. Франко, О. Востоков). Перший термін більш акцентує на словесному компоненті пісні, другий — на мелодійному. Є ще термін з виразною танцювальною семантикою — «коліно». Теоретик і практик тактовика І. Сельвінський стверджував, що є сенс говорити про тактову систему віршування, де текст не скандується, а диригується, як у музиці: на 4/4, 3/4, 6/4 і т. д. Тактовик вільно вбирає в себе і класичні розміри силабо-тоніки, і паузники, й акцентовики. У зіставленні різних поглядів на природу Т. с. в. виявляється спільне, що розкриває її питомі змістові характеристики, — інтонаційна розкутість; відсутність регламентованого закріплення наголосів на певних місцях, підпорядкованість мовній, фразовій, словесній ритмомелодиці при одночасному вокальному протягуванні або стисненні слів за рахунок їх наголошеності, ненаголошеності; напівнаголошування та двонаголошування; принципи ізотонізму й ізохронізму (вони не дотримуються у речитативному та говірному уснопоетичному віршуванні). У наближенні до цих фольклорних взірців чи їх імітації з'являється в сучасній українській поезії абсолютна тоніка, а здебільшого вона поєднується з тактовиком і його різновидом — павзником. Понадчотирискладовий поріг ненаголошеності має в нашій просодії меншу частотність,

ніж у російській, тому питому рису української тоніки слід шукати в розмовних, говірних, речитативних інтонаціях та зворотах, поєднаних із аритмічною мелодикою фрази:

> Ото ж воно й почало́ся з
> то́го,
> що одружи́вся дурний
> Петро́.
> Тільки до хати привів
> небо́гу —
> зразу ж топи́тись пішов у
> Дніпро.

У початку, як і у наступному тексті «Казки про Дурила» В. Симоненка, не вдається однозначно підрахувати кількість ненаголошених складів, оскільки, залежно від манери читання, емфатичних акцентів і пауз, кожен рядок може мати неоднакову кількість наголосів. Наприклад, 4-й можна прочитувати як із двома наголосами (топи́тись, Дніпро), так і з чотирма, на кожному слові (і тоді виходитиме 4-стопний дактиль). І все ж виразно відчувається розмовна інтонація, яка не дає змогу читцеві ставити «зайвих» наголосів, хоча вони й можливі. Уривок виразно тяжіє до тонічної двонаголошеності. Схоже маємо й у вірші «Київ з очима сонця і місяця» І. Драча, де наявні 4 сильних наголоси. При читанні ненаголошені слова «пробігаються» прискорено, а наголошені розтягуються:

> Ки́єве мій, ди́во моє з очима со́нця і мі́сяця,
> Кле́кіт зелений твій б'ється, ра́йдуга в кожнім вікні встає,
> Зело́м стугонить кожен кла́поть,
> хма́ри собі не знаходять місця.
> Ша́л твій зеленокри́лий не́бо наві́дліг б'є.

**Травестія** *(італ. travestire — перевдягати)* — різновид жартівливої, бурлескної (див.: **Бурлеск**) поезії, коли твір із серйозним чи героїчним змістом та відповідною формою переробляється, «перелицьовується» у твір комічного характеру з використанням панібратських, жаргонних зворотів. Першим явищем Т. вважається «Батрахоміомахія» — Т. на «Іліаду» Гомера, здійснена в античну добу Пігретом. Т. як жанр з'явилася в Італії (XVII ст.). Найвідоміший майстер цієї форми — французький поет П. Скаррон, автор поеми «Вергілій навиворіт». Зверталися до Т. і в російській літературі: «Єлисей, або Роздратований Вакх» В. Майкова; «Вергілієва "Енеїда", вивернута навспак» М. Осипова. Найоригінальніший варіант Т., що став подією не лише українського письменства, була «Енеїда» І. Котляревського, який взяв із поеми Вергілія лише сюжетний стрижень та імена персонажів, перевдягнувши в українські строї та переселивши їх в національне середовище XVIII ст. Твори такого ґатунку називаються «ірої-ко-

мічною поемою». Однак Т. не обмежується певним жанром, може бути, наприклад, повістю, як-от «Рекреації» Ю. Андруховича. Т. відмінна від пародії, в котрій сатиричний зміст зберігає серйозну форму, витриману в манері пародійованого твору (див.: **Пародія**).

**Трагéдія** *(грец. tragōidia, букв. — козлина пісня)* — драматичний твір, який ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об'єктивною неможливістю їх реалізації. Конфлікт Т. має глибокий філософський зміст, є надзвичайно актуальним у політичному, соціальному, духовному планах, відзначається високою напругою психологічних переживань героя. Т. майже завжди закінчується загибеллю головного героя. Кожна історична доба давала своє розуміння трагічного і трагедійних конфліктів. На думку давніх греків, їх основу становило втручання фатуму в долю окремих людей, оскільки наявний світопорядок й долі людей цілковито залежали від нього. Такий погляд яскраво виявляється в античній Т. Наприклад, у творі «Едіп-цар» Софокла головний герой Едіп як не прагнув, щоб не справдилося лиховісне попередження Оракула, однак так і не зміг уникнути вбивства батька й одруження з власною матір'ю. Серію вбивств змальовує Есхіл («Агамемнон»): у гніві за те, що цар Агамемнон, рятуючи флот у Авліді, приніс у жертву богам свою доньку Іфігенію, його дружина без будь-яких вагань убиває чоловіка, котрий щойно повернувся переможцем з Троянської війни. Орест, убиваючи матір, виконує акт помсти за батька. Климентина у всьому звинувачує фатум: «Доля в справі тої винуватицею є». Ідейно-художній зміст античної Т. зумовлювався міфологічним світосприйманням навколишньої дійсності греками. Драматургія пізніших епох втратила міфологічне бачення світу. Конфлікти Т. того часу здебільшого крилися у суспільному ладі. Вже не фатум, не воля богів, а реальні соціальні обставини визначали долю персонажів. У трагедіях В. Шекспіра («Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет») герої виступають борцями проти старих усталених звичаїв і традицій. Події з життя шекспірівських героїв мотивуються внутрішнім розвитком їх характерів, що виявляються у відповідних обставинах. Джульєтта, Отелло, Гамлет вступають у поєдинок із суперниками, які сповідують протилежні, пов'язані з минулими часами, погляди на життя й гинуть, ставши жертвою суспільства, що відмирає. Т. класицизму базувалася на культі античності та розуму. Конфлікт у творах П. Корнеля («Сід», «Горацій»), Ж. Расіна («Федра») виник між почуттями героїв і їх обов'язками перед державою. Особисте й державне переплелося у непримиренному двобої. Пізніше, в епоху Просвітництва, конфлікт у Т. змінюється.

Наприклад, у творах Вольтера його герої Заїра, Сеїд гинуть, обстоюючи просвітницькі ідеї, борючись з прибічниками соціального та національного гніту, фанатизму у вірі. В українській літературі зародження Т. припадає на XVIII ст. Першим твором цього жанру вважають «Трагедію о смерті посліднього царя сербського Уроша V і о паденії Сербського царства» М. Козачинського. XIX ст. дало кілька зразків Т. («Переяславська ніч», «Кремуцій Кодр» М. Костомарова, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Оборона Буші» М. Старицького). Література XX ст. помітно розширила обрії української Т. 1918 з'являється твір «Роман Великий» В. Пачовського, події якого розгортаються у XIII ст. Родинна трагедія князя Ярослава Осмомисла стала предметом зображення у творі «Ярослав Осмомисл» М. Грушевського (1917). Драматизму революції та громадянської війни присвячено трагедію «Між двох сил» В. Винниченка (1919). Особа і революція, герой і народні маси — ця проблема порушується у Т. «Коли народ визволяється» Я. Мамонтова (1922). Народною Т. глибокого соціального змісту став твір «97» М. Куліша (1924). Пізніше з'являються п'єси «Дума про Британку» Ю. Яновського, «Фауст і смерть» О. Левади, «Професор Буйко» Я. Баша.

**Трагічне** — естетична категорія, яка характеризує ту грань освоєння світу, що викликається сприйняттям глибоких страждань і навіть загибелі людей, котрі втілюють у собі суспільний естетичний ідеал. Т. тісно пов'язане з величним, оскільки виявляє гідність і велич людини, здатної до самопожертви (Яків у романі «Чого не гоїть вогонь» У. Самчука, Калнишевський у романі «Журавлиний крик» Р. Іваничука). Т. становить основу жанрових різновидів трагедії. Трагічні ситуації і колізії художньо досліджуються і в епічних творах («Людина і зброя» О. Гончара, трилогія «Ost» У. Самчука). Трагічним пафосом пройнято чимало ліричних творів Є. Маланюка, Є. Плужника, поетів «розстріляного відродження», шістдесятників-дисидентів. Т. по-своєму виявлялося у вершинних творах класицизму, романтизму, реалізму, екзистенціалізму.

**Традиції і новаторство в літературі** — взаємопов'язані поняття, які характеризують вузлові моменти літературної спадкоємності, історико-літературного процесу. Традиція (лат. *traditio* — передача) в будь-якій сфері людської діяльності — те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління. У художній літературі в процесі тривалого її розвитку традиційними стають деякі теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, жанрові структури. Новаторство (лат. *novator* — оновлювач, ініціатор нового, зачинатель) — нововведення, характеристика тих граней творчої ді-

яльності людини, якими ця діяльність відрізняється від традиційних форм. Письменник стає новатором у відкритті тем, типів, у вдосконаленні жанрових форм, засобів художнього освоєння світу. Спочатку він спирається на Т., далі переформовує їх і впроваджує елементи нового у свої твори. В індивідуальному творчому процесі можна виділити такі ступені відходу від освоєних зразків чужих творів: наслідування; використання (запозичення) окремих мотивів, образів; стилізація; переспіви; свідоме відштовхування від Т. із спеціальним наставленням на новації. Нове в літературі, яке сприймається і приймається публікою, поступово стає традиційним, бо його свідомо чи підсвідомо наслідують наступні покоління митців. Тому літературна спадкоємність відбувається за формулою $Т \rightarrow Н \rightarrow Т_1 \rightarrow Н_1 \rightarrow Т_n \rightarrow Н_n$... В історії кожної національної літератури існують т. зв. традиціоналісти, що залишаються доволі популярними митцями і є в певному сенсі новаторами, та засадничі новатори-модерністи, які спеціально займаються художніми експериментами, новаціями, хоча не всі з них стають відкривачами нових естетичних цінностей. Загальна закономірність функціонування мистецтва полягає в тому, що кожен новий крок у художньому освоєнні світу спирається на набутий естетичний досвід (навіть у тому випадку, якщо від нього відштовхуються, як це маємо в авангардистів). Та важливішим і складнішим у діалектиці Т. і н. є інше: з'ясування, наскільки усталене, поширене (традиційне) є «своїм», співзвучним з переконаннями, смаками митця, і наскільки воно є «чужим», яке підхоплюється під тиском різних обставин. Цікавим також є і те, чи нове у творчості письменника є «своїм», породженим його ментальністю, світовідчуттям і т. д. (див.: **Самототожність письменника**), чи воно — данина моді або соціальному замовленню. Такі питання потребують уважного розгляду в кожному окремому випадку, як це зробив Л. Новиченко у другій книзі «Поетичний світ Максима Рильського» (К., 1994). Органічну наснаженість новаторства поета його духовним світом, конкретно-історичною ситуацією і культурною традицією, що йшла з глибин історії, показано тут через аналіз «Слова про рідну матір». Початкова і заключна фрази чітко підкреслюють діалектику Т. і н.: «За жанром «Слово...», без сумніву, являє добре знайому нам з класичної поезії оду, але ґрунтовно відсвічену під пером поета середини XX ст. [...]. Оригінальний твір українського поета нової доби зближує з класичною одою високість предмета, урочистість викладу, настанова на суспільну дієвість «громадського слова»; до всього цього Рильський додає ще й свій глибокий, патетичний в основі, але такий щирий і сердечний український ліризм». «Слово про рідну матір», якщо розглядати цю річ у належному історичному масштабі, було для української літератури

40-х XX ст. художнім і духовним відкриттям. У ньому вперше за кілька пореволюційних десятиліть було виголошено оду [...] Україні як ідеї і реальності історично віковічній, нездоланній і незнищенній». Т. і н. у літературознавстві виконують методологічну роль, орієнтуючи дослідника літератури на виявлення з допомогою різних методів взаємоплетива сталого, трансформованого і нового на всіх рівнях структури художнього твору, в усіх жанрах творчості письменника.

**Трактáт** *(лат. tractatus — розгляд, обговорення)* — науково-теоретична праця, в якій аналізується складна проблема, всебічно аргументується нова концепція автора, особливо в епоху класицизму і Просвітництва. За строгою послідовністю викладу думок, способом їх аргументації Т. є антиподом есе. Класичними зразками Т., які стосуються проблем мистецтва, в тому числі літератури, можуть бути «Аналіз краси» англійського художника В. Хогарта (1753), «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» німецького драматурга Г.-Е. Лессінга (1766). В Україні до трактатів можна зарахувати поетики викладачів Києво-Могилянської академії, теологічні твори латинською мовою. Найхарактерніший з полемічних трактатів «Тренос» М. Смотрицького. Відомі й суто наукові трактати: «Зерцало богословія» Кирила Транквіліона Ставровецького (1618, 1635), «Мир з Богом чоловіку» Інокентія Гізеля (1661, 1678). Свій розквіт Т. пережив у творчості Г. Сковороди. Цікавим є Т. «Начальная дверь ко християнському добронравію», написаний у діалогічній формі. Т. називають працю «Із секретів поетичної творчості» І. Франка (1898). Нині замість «Т.» частіше використовують термін «монографія».

**Транскри́пція** *(лат. transcribo — переписую)* — 1) спеціальний запис усного мовлення за допомогою відповідної системи знаків з науково-лінгвістичною метою; 2) система знаків, що застосовуються для точного відтворення усного мовлення. Т. фонетична — спосіб запису усного мовлення з метою точнішої передачі особливостей вимови звуків. Т. фонологічна — спосіб запису мовлення з метою визначення фонемного складу слів у науково-лінгвістичних дослідженнях.

**Тримéтр** *(грец. trimetros — тримірний)*, або **Трипóдія** *(грец. tripōdes — розмір на три стопи)*, — тристопний вірш двоскладового чи трискладового розміру. Приміром, у віршовому рядку з амфібрахійним розміром на три стопи: «По небу не хмари, а клоччя...» (В. Ярошенко), тобто:

∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ∪ — ∪.

**Три́птих** *(грец. triptychos — складений утроє)* — композиція з трьох самостійних, проте пов'язаних спільним ідейним змістом та мотивом мистецьких творів, найбільш поширена в поезії: «Сльози-перли» Лесі Українки, «Триптих» О. Ольжича, «Кінотриптих» М. Вінграновського, «Триптих

про слова» І. Драча, «Древлянський триптих» Ліни Костенко, «Ланчонентний триптих» Б. Бойчука та ін.

**Трискладо́вий ро́змір** — в українському силабо-тонічному віршуванні — розмір, де при одному наголошеному складі розташовані два ненаголошених:

— ∪ ∪ (дактиль);
∪ — ∪ (амфібрахій);
∪ ∪ — (анапест).

В античній версифікації Т. р. витворює сполука довгого складу з двома короткими, короткого з двома довгими або трьох довгих і трьох коротких.

**Тріоле́т** *(франц. triolet, від лат. trio — троє)* — восьмивірш за схемою римування на дві рими: абааабаб. Причому перший рядок повторюється тричі:

Сонце і день — не мені.
Сни — моя втіха єдина.
Та не щастить і вві сні.
Сонце і день — не мені.

О, хоч у снах чарівні
Сняться юнацтва години...
Сонце і день — не мені,
Сни — моя втіха єдина *(А. Казка)*.

Т. виник у середньовічній французькій поезії, прижився в інших європейських літературах. В українській версифікаційній практиці з'являється епізодично.

**Тро́п** *(грец. tropos — зворот)* — слово, вживане у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації його «внутрішньої форми» (О. Потебня). Найпростіший приклад Т. — порівняння: *«Неначе цвяшок, в серце вбитий, / Оту Марію я ношу»* (Т. Шевченко). Основні різновиди Т. — метафора, метонімія і синекдоха. Водночас до Т. відносять й епітет, гіперболу, літоту, іронію та інші засоби поетичного мовлення, що розкривають багатство його асоціативних відтінків, посилюють та увиразнюють його емоційне й оцінне забарвлення, динамізують семантичні поля, вказують на домінантні ознаки авторського стилю.

**Трохе́й** — див.: **Античне віршування.**

**Трубаду́р** *(франц. troubadour, від praванс. trober — винаходити, віршувати)* — середньовічний провансальський поет (XII—XIII ст.), який виконував свої твори (балади, альби, канцони, сирвенти, серенади, пасторели тощо) під акомпанемент скрипки чи будь-якого ін. інструмента; нова пісня супроводжувалася новою мелодією. Т. оспівував радощі земного життя, шляхетні пориви до прекрасного, лицарське служін-

ня дамі серця, якою часто була заміжня жінка. Незважаючи на неприязнь церкви, поезія Т. мала багато прихильників. Серед п'ятисот авторів найвідоміші Б. де Вентадурн, Б. де Борн та ін. Творчість Т. вплинула на лірику труверів у Франції та мінезингерів у Німеччині, відкрила шлях поезії «нового солодкого стилю», вплинула на зародження нової європейської лірики.

**Трувéр** *(франц. trouvéres, від trouver — знаходити, творити)* — поет на півночі Франції, який складав епічні та ліричні пісні з кінця IX до початку XIV ст., живлені фольклорними джерелами. З XII ст. творчість Т. зазнала впливу трубадурів, що розвинуло її версифікаційну, надто просту метрику і строфіку, збагатило куртуазними мотивами. Найвідоміші Т. — К. де Бетюн та Т. Шампанський. Поезія Т. мала свій вплив на поезію доби Відродження.

**Тую́г** — у поезії тюркомовних народів — подібний до рубаї вірш з омонімічними та каламбурними римами й редифом за схемою: ааба. В українській версифікації з'являється надзвичайно рідко:

Я довго жив у яворів, а
аж поки й сам уяворів — а
мій корінь тягне воду відань, б
яку жене уяви рів *(М. Мірошниченко).* а

# У

**«У пóшуку теáтру»** — антологія молодої української драматургії (К., 2003), упорядкована Недою Нежданою, складається із шістнадцяти експериментальних за формою п'єс одинадцятьох авторів. Привертає увагу експериментальним новаторством, пошуками жанрової і стильової самобутності. Деякі із п'єс не розраховані для сценічного втілення, наприклад, віршована драматична поема «Над часом» Анни Багряної. А «Пастка на миші» І. Бондаря-Терещенка, «Я знаю п'ять імен хлопчиків» Олександри Погребінської відповідають жанру радіоп'єси. Досвід драми абсурду намагається освоїти А. Вишневський («Різниця»). Деякі твори наближені до жанру моноп'єси: «Людина» Ю. Паскара та ін. Казковий світ привертає увагу Світлани Новицької («Злидні»), Надії Симчич («Вирію, не зникай...»). Дещо відмінна від інших драм, представлених в антології, пересипана суржиком трагікомедія «Останній забій» О. Росича.

**«УЖ» («Універсáльний журнáл»)** — ілюстрований літературно-художній щомісячник. Виходив у Харкові як видання газети «Пролетар» з листопада 1928 до серпня 1929 за редакцією М. Бажана, Остапа Вишні, М. Йогансена, Л. Кова-

ліва, О. Слісаренка, Ю. Смолича. Власне редакційну роботу виконували Ю. Смолич, Л. Ковалів, М. Йогансен, які, належачи до «Техномистецької групи “А”», спрямовували зусилля редакції на те, щоб журнал був позагруповим. Про це свідчило залучення до співробітництва колишніх учасників ВАПЛІТЕ (М. Куліш, А. Любченко), «Авангарду» (В. Поліщук, Л. Чернов), «Плуга» (С. Пилипенко), ВУСППу (І. Микитенко, І. Кулик), УкрЛІФу (М. Семенко, О. Влизько), позагрупових літераторів (Остап Вишня, Кость Котко, Ю. Шовкопляс), а також публіцистів (О. Мар'ямов, Ф. Кандиба), сатириків і гумористів (Ю. Гедзь, В. Чечвянський, С. Чмельов). Містив оповідання О. Слісаренка, В. Вражливого, Ю. Шовкопляса, романи («Господарство доктора Гальванеску» Ю. Смолича), огляди («Обличчя буржуазної преси» М. Йогансена), анкети типу «Мій перший твір», «Книжка, якої я не напишу», «Кожен про своє».

***«Украи́нская жи́знь»*** — *щомісячний науково-популярний, суспільно-політичний і літературно-критичний журнал,* виходив у Москві зусиллями українських вчених і публіцистів протягом 1912—16. Ставив своїм завданням обстоювати права українців у Росії та Україні, пробуджувати національну свідомість, давати об'єктивну інформацію російськомовним читачам про духовне життя України. Протистояв російським офіційним виданням, виступав активним провідником українського національного руху. У створенні, розбудові журналу брали участь С. Єфремов, С. Петлюра, Д. Донцов, В. Дорошенко, А. Кримський, М. Сумцов, О. Новицький, Софія Русова, О. Лотоцький, М. Данько, О. Саліковський та ін. Близьким до часопису був М. Грушевський. Один з найактивніших публіцистів часопису С. Єфремов друкував актуальні статті під рубрикою «На біжучі теми». Софія Русова порушувала питання літератури, національного виховання. Д. Донцов, крім публіцистичних нарисів на громадсько-культурні теми, друкував розвідки («Гетьман Мазепа в західноєвропейських літературах», «Поезія індивідуалізму (Леся Українка)». Журнал охоплював своїм поглядом всі українські землі (статті Д. Донцова, М. Лозинського, Г. Хоткевича та ін.), вперше широко представивши російському читачеві творчість Ю. Федьковича, В. Стефаника, М. Яцківа. Часто виступав на сторінках журналу С. Петлюра. Протягом 1912—13 журнал організував своєрідну анкету з українського національного питання, де виступали Ф. Корш, Д. Шаховський, К. Арсенєв, Максим Горький, А. Луначарський, Є. Трубецькой та ін. діячі. Під час Першої світової війни редакція різко засудила заходи російських окупаційних військ щодо придушення національного руху в західноукраїнських землях. Незабаром, потрапивши під утиски і переслідування, журнал припинив свою діяльність.

**«Украи́нский альмана́х»** — перший в Україні альманах, виданий 1831 у Харкові І. Срезневським та І. Розковшенком за участю групи харківських романтиків. Крім статей наукового і літературно-критичного характеру («О изящном в природе», «Несколько замечаний о критике», «Мысли и замечания»), тут опубліковано низку українських народних пісень і дум, вірші та балади Л. Боровиковського, О. Шпигоцького, переклад уривка з поеми О. Пушкіна «Полтава». Поданий О. Євецьким прозовий уривок «Гаркуша» (розповідь про відомого ватажка селянських повстань) містив зразки української розмовної мови. Значну частину складали вірші Є. Гребінки, Ф. Морачевського, І. Срезневського, І. Розковшенка, а також переклади. Через брак коштів проектовані наступні випуски «У. а.» не вийшли у світ.

**«Украи́нский ве́стник»** — перший в Україні літературно-науковий і громадсько-політичний щомісячник, виходив у Харкові 1816—19 за редакцією Р. Гонорського, Є. Філомафітського й Г. Квітки-Основ'яненка. Мав розділи науки, літератури, мистецтва, місцевої хроніки (його вів Г. Квітка-Основ'яненко), закордонних відомостей та дитячого читання. Тут друкувалися статті з історії України та Росії, етнографічні матеріали (Г. Успенський, О. Льовшин, І. Вернет, М. Марков), статті, в яких пропагувалися наукові знання, просвітницькі ідеї, порушувалися питання політичного та суспільного ладу (Т. Осиповський, Р. Гонорський, І. Воронов, М. Грибовський, В. Каразін та ін.). Авторами статей з проблем мови, літератури і мистецтва були Р. Гонорський, Є. Філомафітський, В. Маслович. З кількома перекладними статтями і власними додатками, що стосувалися літератури, завдань літературної критики, виступив П. Гулак-Артемовський. Г. Квітка-Основ'яненко опублікував свої «Письма к издателю Фалалея Повитухина». Журнал був закритий цензурою.

**«Украи́нский журна́л»** — літературно-художній, науковий і громадсько-політичний журнал, що виходив 1824—25 у Харкові за редакцією О. Склабовського. Друкував статті про найновіші наукові теорії і відкриття, матеріали з історії України й Росії, етнографічні описи різних міст України, відомості про стан освіти, події громадського та культурного життя міста і краю. Тут вперше в українській періодиці з'явилася спеціальна стаття, присвячена українській літературі, — «Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии» І. Кульжинського з оглядом народнопоетичної творчості та писемної літератури від Г. Сковороди до І. Котляревського.

**«Украї́нський науко́вий збі́рник»** — наукове видання (К., 1916), відкривалося некрологом О. Русову, містило етнографічну студію «Про закрутки» Хв. Вовка, статті «Новіша лі-

тература по історії в[еликого] кн[язівства] Литовського» М. Грушевського, «Справа Ксенії Рознач (сторінка давнього київського життя)» Л. Орленка (псевдонім О. Левицького), «Жалованая грамота» полтавському полковнику Івану Черняку 1718 р.», «Думка про українську духовну часопись 60-х років XIX в.» С. Єфремова, «Російсько-українські паралелі в творчості Т. Г. Шевченка» І. Стешенка тощо. Зроблено огляд нових книг, висвітлено новини письменства і науки.

**«Украи́нский сбо́рник»** — видання, засноване І. Срезневським для систематичної публікації художніх творів українських письменників, народної творчості, літописів і матеріалів з історії України. У першій книзі, виданій І. Срезневським 1838 у Харкові, вперше опублікована «Наталка Полтавка» І. Котляревського з передмовою, словником та коментарями. Другу книгу, яка містила п'єсу «Москаль-чарівник» І. Котляревського, видано 1841 за допомогою М. Щепкіна та М. Гоголя.

**«Украї́нський альмана́х»** — різножанровий збірник творів українських та зарубіжних письменників (К.—Л.—Відень-Нью-Йорк,1921), упорядкований А. Крушельницьким. Поряд із творами І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Максимовича, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, А. Кримського, І. Крип'якевича, М. Грушевського, М. Сумцова та ін., тут були представлені твори Гомера, Б. Пруса, І. Вазова, листи Т. Шевченка до М. Лазаревського, українські народні казки, легенди, думи, пісні, загадки тощо.

**«Украї́нський смі́х»** — збірник гумору та сатири українських письменників (Л., 1921), упорядкований Л. Карашкевичем. Представляв твори О. Авдиковського («Моя популярність»), О. Стороженка («Вуси» з посвятою П. Кулішу), С. Васильченка («Мужича арифметика»), В. Винниченка («Записна книжка»), А. Чайковського («Добра рада»), М. Яцківа («Посол Петришин») та ін.

**Украї́нська літерату́ра XX ст.**, або **Нові́тня украї́нська літерату́ра,** — література, формування якої починається з поможів'я XIX—XX ст. зумовлена появою письменника нового типу естетичної свідомості, котрий згармоніював критерій краси з критерієм правди (М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка, Ольга Кобилянська, М. Вороний, «молодомузівці» та ін.). Творчі пошуки супроводжувалися бурхливими дискусіями про шляхи розвитку українського мистецтва, про історичну виправданість появи в ньому модернізму, викликаного не лише віяннями європейської літератури, а й джерелами національної «філософії серця», потребою вивести вітчизняне письменство на світові обшири. Українські модерністи намагалися поєднати високі естетичні принципи з

досвідом націотворчої ідеї, абсолютизованої народниками, вони обрали свій, «неканонічний» шлях, нетиповий для французької чи англійської літератур, але суголосний їм. У перші десятиліття XX ст. відбувся процес інтеграції наддніпрянської і західноукраїнської літератур, започаткований ще І. Франком, але зірваний радянським режимом після визвольних змагань 1917—21. Досить яскравою була творча генерація 20-х (П. Тичина, М. Зеров, М. Рильський, Є. Плужник, В. Підмогильний, М. Хвильовий, М. Куліш, Лесь Курбас та ін.); сформоване у попередні десятиліття оновлення національного життя та художнього мислення на іманентній основі, назване згодом «розстріляним відродженням» (Ю. Лавріненко), оскільки зазнало репресій — від масового терору у 30-ті і переслідування аж до кінця 80-х. Незважаючи на те що панував культивований компартією штучний метод соціалістичного реалізму, українське письменство спромоглося на твори непересічної художньої вартості (О. Довженко, Зінаїда Тулуб, І. Кочерга, В. Свідзинський, О. Гончар, Ліна Костенко, І. Драч, В. Стус, Гр. Тютюнник та ін.), пережило хвилю відроджувального шістдесятництва та опозиційного дисидентства, пошуків достеменного мистецтва (М. Воробйов, В. Голобородько, Л. Талалай та ін.), особливо напружені 80-ті (В. Герасим'юк, І. Римарук, В. Медвідь та ін.). Паралельно в еміграції у роки міжвоєнного двадцятиліття діяла «празька школа» (Ю. Дараган, Є. Маланюк, О. Стефанович та ін., лірика яких переймалася вольовими імперативами та історіософічними візіями). Спроба інтегрувати різнопотоковий літературний рух відбулася після Другої світової війни в середовищі МУРу (У. Самчук, Ю. Шерех та ін.). Еміграційне українське письменство в різних країнах світу мало свої організаційні осередки; найпомітнішим було «Слово», представники якого прагнули поєднати традиційні здобутки та нові віяння в літературі. Радикальніших настанов дотримувалась «нью-йоркська група» (умовна назва), що тяжіла до постмодерністської естетики (О. Тарнавський, Емма Андієвська та ін.). Нині спостерігається інтеграція різних потоків української літератури в одне річище, піднесення творчого життя в розмаїтих проявах — від неоавангардизму до спроб віднайти новий синтез національного мистецтва, його творчу перспективу на іманентній основі.

**«“Украї́нська му́за”. Поети́чна антоло́гія од поча́тку до на́шних днів»** — антологія української поезії, що вийшла 1908 у Києві заходами і за редакцією О. Коваленка. Охоплювала надбання української поезії початку XX ст., різні художні напрями (романтизм, реалізм, імпресіонізм), школи, містила чимало творів, які раніше в Наддніпрянській Україні через цензурні заборони не були надруковані. Виходила окре-

мими зошитами, які мають суцільну пагінацію — всього 12 випусків. До антології включено 125 поетів. «У. м.» давала уявлення про розмаїття української поезії, особливості творчого обличчя багатьох митців, які виступали у різних жанрах, зокрема ліричних. Вперше в межах царської Росії тут надруковані гімн «Ще не вмерла Україна» П. Чубинського, «Не пора» І. Франка та ін. Деякі твори з уваги на цензуру упорядник змушений був подати скорочено, у підретушованому вигляді (маючи на те дозвіл авторів). Антологія свідчила про безперечне художнє багатство, творчий поступ українського слова. Згодом окремі учасники «У. м.» взяли активну участь у будівництві Української Народної Республіки (І. Липа, М. Славинський, С. Шелухин, І. Огієнко, С. Черкасенко та ін.), у зв'язку з чим змушені були емігрувати. Частина авторів антології була репресована сталінським режимом (М. Вороний, Г. Чупринка, М. Чернявський, О. Луцький та ін.). «У. м.» — цілісне художньо-політичне видання, споряджене довідково-біографічними матеріалами про кожного з авторів (біографічними джерелами, фотографіями поетів), художньо оформлене відомим живописцем і графіком І. Бурячком. 1993 акціонерне товариство «Обереги» здійснило фототипічне перевидання «У. м.».

**«Украї́нська ха́та»** — літературно-художній, критичний та публіцистичний щомісячний журнал, виходив 1909—14 у Києві за редакцією П. Богацького за активною співпрацею Миколи Євшана, М. Шаповала та ін. Містив поетичні, прозові твори письменників Галичини і Наддніпрянщини, які шукали нових шляхів у мистецтві (Ольга Кобилянська, М. Яцків, В. Винниченко, Г. Чупринка, М. Вороний, П. Карманський, Г. Хоткевич та ін.), молодих митців (М. Рильський, П. Тичина, Галина Журба, Христя Алчевська, Л. Пахаревський та ін.). Помітне місце посідала літературна критика, громадсько-культурна публіцистика, де найактивніше виступали П. Богацький, Микола Євшан, М. Шаповал (під псевдонімом М. Сріблянський). Підтримував новаторські тенденції і пошуки, засуджуючи формалістичне експериментаторство футуристів, зокрема М. Семенка. Стежив за європейським художнім процесом, друкуючи твори зарубіжних письменників (П. Альтенберга, С. К'єркегора, С. Прюдома, П. Нансена, Ю. Словацького та ін.) в українських перекладах. Характерного колориту надавали журналові літературні портрети видатних діячів української культури: М. Грушевського, М. Яцківа, І. Франка, Ольги Кобилянської, Б. Лепкого, П. Куліша та ін. Регулярно друкувалися огляди книжок, що з'являлися в Галичині, Наддніпрянщині. Поетичні твори 43 митців, які виступали на сторінках видання протягом 1909—14 (Христя Алчевська, М. Вороний, П. Карманський, М. Жук, Б. Лепкий, Я. Мамонтов, Олександр Олесь, В. Пачовський, П. Тичина, М. Чернявсь-

кий, М. Шаповал, М. Рильський та ін.), увійшли до антології «Українська хата» (К., 1990), упорядкованої Вал. Шевчуком.

**«Украї́нське сло́во»** — громадсько-культурний двотижневик, орган української еміграції, яка підтримувала гетьмана П. Скоропадського. Виходив 1921—22 у Берліні. Мав своїм завданням об'єднання емігрантів у Німеччині навколо концепції Української держави, виробленої за часів Гетьманату, орієнтувався на підтримку українського національно-визвольного руху німецьким урядом. Публікував хроніку українського життя у Німеччині, діяльності державних установ, товариств в еміграції, інформував про події в Україні. Значне місце відводилося творам Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Вороного, В. Леонтовича.

**«Украї́нці Австра́лії: Енциклопеди́чний довідни́к»** — видання за редакцією В. та М. Шумських (Сідней, 2001), присвячене 50-річчю українського поселення на австралійському континенті. Складається з інформаційних статей, деякі з них присвячені проблемам літератури: «Зв'язки австралійської діяспори з Україною» Марічки Галабурди-Чигрин, «Лекторат україністики ім. М. Зерова в університеті ім. Монаша» М. Павлишина, «Український літературно-мистецький клюб ім. Василя Симоненка в Мельбурні» Божени Коваленко, «Наукове товариство ім. Т. Шевченка в Австралії» С. Радіона тощо. Містить статті про шістнадцять тисяч осіб. Серед них чимало письменників: Ірина Зілинська, Зоя Когут, В. Цибульський, Л. Ліщинський, Д. Нитченко, Зіна Ботте, Індра Сірко, М. Павлишин, Леся Богуславець (Ткач), Г. Вишневий, Божена Коваленко, Анастасія Грушецька, Люба Кириленко, М. Підріз, П. Олійник, Ю. Ткач, Галина Кошарська, Галина-Анна Корінь, І. Завада та ін.

**Умо́вча́ння**, або **Апосіопе́за** *(грец. aposiōpesis — мовчання)*, — стилістична фігура, яка фіксує незакінчену, зненацька обірвану думку, підкреслює натяк на особливу ситуацію, що потребує делікатності, неординарного розв'язання. У. вживається у всіх літературних жанрах, найчастіше — в поезії, де витворюється інтимна атмосфера спілкування:

Будь мені, як тая біла дама,
Що по замку в тиху північ йде,
Будь мені, неначе скарб Сезама, —
Ключ пропав... Ніхто не віднайде *(Б. Лепкий)*.

У. застосовується і в тих випадках, коли небезпечно називати конкретне явище, і тому письменники змушені вдаватися до метонімічних прийомів, близьких до антономазії, еліпсів, езопівської мови, як, приміром, у казці «Цар Плаксій і Лоскотон» «Казці про Дурила» чи вірші «Курдському братові» В. Симоненка.

**Уосóблення,** або **Прозопопéя** *(грец. prosopopeia),* — різновид метафори, художній прийом перенесення якостей живих істот на довколишні предмети, явища природи або навіть абстрактні поняття:

І далі вписує конторський почерк звиклий
Фігури одиниць, цей частокіл лічби.
Так в караван лаштуються раби,
На спинах несучи, як двійки, ікла *(М. Бажан).*

У. близьке до уподібнення, але не має розгалужених асоціативних ланок, воно вужче за семантичними масштабами, водночас відмінне від персоніфікації, яка полягає в одушевненні довколишнього світу. «Числа» М. Бажана, попри художнє порівняння з людьми, не наділені такою властивістю, а лише поетично уособлюють людський спосіб життя у різних його проявах.

**Уподíбнення** — розгорнуте порівняння, в якому розкривається низка подібних ознак між предметами, що розширює та поглиблює його семантичне поле, витворює потік містких асоціацій:

Сніг летить колючий, ніби трина,
Йде зима й бескидами гуде.
Яворові сниться яворина
Та її кохання молоде.

Він не знає, що надійдуть люди,
Зміряють його на поруби,
Розітнуть йому печальні груди,
Скрипку зроблять із його журби *(Д. Павличко).*

У наведеному уривку напружений ліричний сюжет, перейшовши різні рівні уподібнень, замикається на катартичному фіналі, розкриваючи вічну драму любові.

**Упорядкувáння** — авторська праця, що полягає в доборі, систематизації, обробці матеріалів для включення в збірник. Авторське право упорядкування не перешкоджає іншим особам піддавати ті самі матеріали систематизації або обробці. Якщо збірник включає твори, що охороняються авторським правом, упорядник здобуває право на нього за умови дотримання прав авторів цих творів.

**Усíчена ри́ма** — римування, при якому словам у кінці віршового рядка наче бракує певного звука:

Я страх відкинув геть, байдужий став до болів.
У грудях миготять зірниці потайні.
Колись я в світі жив. Тепер, позбувшись волі,
Я цілим світом став... І світ живе в мені *(М. Руденко).*

У слові «волі», що римується зі словом «болів», ніби «не вистачає» звука [в]. У. р. називають подеколи нерівноскладове римування:

Звичайні норми починають старіти,
тривожний пошук зводиться в закон,
коли стоїть історія на старті
перед ривком в космічний стадіон *(Ліна Костенко).*

У римованому співзвуччі «старіти» — «старті» друге слово витворює враження У. р.

**Ўсмішка** — різновид гуморески, введений в українську літературу Остапом Вишнею, автором збірок «Вишневі усмішки». Специфіка жанру полягає в поєднанні жартівливих замальовок, жанрових сценок, фейлетонних компонентів з елементами семантичної дотепності. У. започаткувала появу У.-нарису, У.-оповідання, У.-фейлетону, У.-жарту.

**Утóпія** *(грец. и — ні і topos — місце)* — твір, в якому йдеться про вигадку, нездійсненну мрію. Назва походить від твору «Золота книга, наскільки корисна, настільки і забавна, про найліпший устрій держави і про новий острів Утопію» англійського мислителя Т. Мора (1516), де мовилося про химерний острів, на якому ніби існував справедливий лад. Із наступних У. найпомітніші: «Місто сонця» Т. Кампанелли (1623), «Закон свободи, викладений у вигляді програми, або Відновлення справжньої системи правління» Дж. Вінстенлі (1652). Відомі також утопічні романи Д. Верас Д'Аме («Історія севарамбів», 1675—79), В. Морріса («Вісті нізвідки», 1890), А. Франса («На білому камені», 1904), драма «Зорі» Е. Верхарна (1898) тощо. Ці твори вплинули на формування соціалістичних ідей, спонукали до їх реалізації, що неодноразово перетворювалась на катастрофу у світових масштабах. В українській літературі найпомітнішим твором такого жанру був роман «Сонячна машина» В. Винниченка.

**«Ўтренняя звездá»** — один із перших українських альманахів, виданий 1833 у Харкові І. Петровим за допомогою Г. Квітки-Основ'яненка та І. Срезневського. У першій книжці, крім кількох російських пісень та оригінальних творів, опубліковано уривки зі спогадів про Г. Сковороду І. Срезневського (проілюстровані віршем«Всякому городу прав і права» Г. Сковороди та портретом письменника) і «Малороссийское предание "Недобрый глаз"» О. Сомова. Зміст другої книги склали уривки з «Енеїди» І. Котляревського, балада «Рибалка», байки «Батько та син», «Рибка» і два послання «До Пархома» П. Гулака-Артемовського, байки «Пшениця», «Будяк та коноплиночка» й уривок з «Полтави» О. Пушкіна у перекладі Є. Гребінки, уривки з повістей «Маруся», «Салдацький патрет» та «Супліка до пана іздателя» Г. Квітки-Основ'яненка, а також запорозькі пісні з історичними примітками І. Срезневського. В «У. з.» було вперше вміщено ілюстрації — літографований краєвид Харкова, «портрет» Наталки Полтавки з нотним записом пісень.

# Ф

**Фáбула** *(лат. fabula — байка, розповідь, переказ, казка, історія)* — чинник сюжету, його ядро, що визначає межі руху сюжету в часі й просторі; розповідь про події, змальовані в епічних, драматичних, ліро-епічних творах, на відміну від самих подій — сюжету твору. Ф. виникає в конкретному сюжеті як продукт творчості митця. Основу її складають події, історії, почерпнуті письменником із реального життя, історії людства, міфології, ін. творів мистецтва. Подія — це одиниця Ф. Письменники, звертаючись у різні епохи до тих самих подій, подієвого кістяка, створюють на тій же подієвій канві новий художній світ, в якому відома Ф. звучить по-новому (біблійні легенди; «Камінний господар», «Ізольда Білорука» Лесі Українки; «Антігона» Ж. Ануя, трагедія «Мухи» Ж.-П. Сартра, фабула якої сягає «Орестеї» Есхіла). Термін «Ф.» ввів Арістотель, який тлумачив його як «поєднання фактів», «сукупність пригод», що є основою і душею художнього твору. В античну епоху це поняття мало значення: 1) байка (звідси нім. *Fabel*, англ. *fable*, франц. *fabliau*) як найменший прозовий жанр; 2) розповідна основа трагедії, наприклад, міф про Прометея, оброблений Есхілом («Прометей закутий»), а в пізнішій античності — випадок, взятий з переказу. Це поняття було запозичене літературознавством XIX—XX ст. О. Потебня, І. Франко, Леся Українка розглядали Ф. як окреме вираження сюжету, його схему, як логічно-послідовний виклад подій. Внесок у розмежування сюжету й Ф. зробили представники російської «формальної школи» у 20-ті XX ст. Б. Томашевський, В. Шкловський, М. Петровський, Б. Ейхенбаум. Вони показали, що практично в процесі аналізу тексту сюжет годі переказати, його можна тільки повторити дослівно. Ф. дається для переказування, тобто вона виступає як структурна категорія тільки в переповіді. Однак Ф. — це не сама переповідь, а те, що переповідається. Ф. виступає засобом художнього аналізу, створює основу для порівняння, тло для сприймання сюжету. Ф. можна виявити всередині художнього, сюжетного часу і простору. Фабульний час у тексті збігається з календарним, він не ущільнюється і не розтягується, інформацію про нього читач сприймає логічно, в конкретності протікання, фіксуючи крайні точки процесу. Фабульний час — це час прямолінійний і незворотний. На відміну від фабульного, сюжетний час може уповільнюватися чи прискорюватися, рухатися обернено, зворотно, зигзагоподібно, переривно. Фабульний час існує тільки всередині сюжетного часу, а в художньому синтезі — дослідити, вичленити його можна тільки аналітично. Тому Ф. відрізняється від сю-

жету такими ознаками: 1) послідовністю викладу подій, які в тексті змальовуються не так, як вони відбуваються в житті, з пропусками важливих ланок, з перестановками, з інверсією, з наступним впізнаванням, обернено («Boa constrictor», «Перехресні стежки» І. Франка, «Циклон» О. Гончара, «Диво» П. Загребельного); 2) мотивуванням розповіді — як спогад («Зачарована Десна» О. Довженка, «Гуси-лебеді летять», «Щедрий вечір» М. Стельмаха), видіння, сон («Видіння Карла XI» П. Меріме, поема «Сон» Т. Шевченка), лист («Абат Обен» П. Меріме, «Франкенштейн» Мері Шеллі), щоденник («Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Записки божевільного» М. Гоголя), оповідання в оповіданні («Гарсон, кварту пива!» Г. де Мопассана, «Доля людини» М. Шолохова); 3) суб'єктом розповіді — від першої і другої особи («Сестра» Марка Вовчка, «Можу» А. Головка), від автора, що не виявляє своєї присутності («Червоне й чорне» Стендаля, «Повія» Панаса Мирного), від автора, що виявляє свою емоційну настроєність («Україна в огні» О. Довженка), від імені біографічного автора («Третя Рота» В. Сосюри), оповідача-маски (від імені Рудого Панька — «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя, Грицька Основ'яненка — у Г. Квітки-Основ'яненка), оповідача-персонажа (Усті — в «Інститутці» Марка Вовчка). В окремих творах відстань між сюжетом і Ф. мінімальна, зменшується («Новина» В. Стефаника).

**Факсимільне** *(лат. fac simile — зроби подібне)* **видання** — твір друку, що графічно точно відтворює раніше випущене оригінальне видання або рукопис, включаючи всі особливості паперу й обкладинки. Ф. в. слід відрізняти від видань факсимільного типу, багато з яких не відтворюють паперу та інших особливостей оригіналу. Перше Ф. в. з'явилося 1808 в Мюнхені, де літографським способом було виготовлено факсимільну копію єдиного примірника німецької книги «Попередження християнам проти турків». У Росії в першій половині XIX ст. факсимільно відтворено «Зографське євангеліє», «Древню книгу і географію Птоломея і Страбона». У техніці Ф. в. відтворено рукописні «Малу книжку» і «Більшу книжку» Т. Шевченка. Ф. в. помилково ототожнюються з репринтними, що відтворюють, як правило, сучасні видання.

**Феєрія** *(франц. féerie, від fée — фея, чарівниця)* — театральна або циркова вистава з фантастично-казковим сюжетом, сценічними ефектами і трюками. Наприкінці XIX — на початку XX ст. елементи феєричності проникають у літературу, зокрема драматургію. Виникає т. зв. драма-феєрія (драма-казка), для якої характерні виразне ліричне начало, зіставлення природного і людського, широке використання міфічних і фольклорних образів, чарівничого, магічного сенсу тощо («Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Лісова пісня»

Лесі Українки, «Синій птах» М. Метерлінка, «Над Дніпром» (весняна казка) Олександра Олеся та ін.). Драма-феєрія стала набутком неоромантичної естетики.

**Фейлето́н** *(франц. feuilleton — аркуш)* — невеликий за обсягом жанр художньо-публіцистичної літератури злободенного характеру. Започаткований 1800, коли при французькій газеті «Journal des Debats» з'явився листок-додаток, що спочатку заповнювався театральною хронікою тощо. Згодом його було замінено особливим «підвалом», який мав конкретно визначене місце на полосі. Лише пізніше Ф. віднайшовся у своїй іманентній властивості, коли певна актуальна подія набувала гумористичної чи сатиричної інтерпретації. Межуючи з художньою літературою, Ф. використовував багатство її зображально-виражальних засобів (гіпербола, гротеск, каламбур тощо), мав власні різновиди — документальний (зображення конкретних осіб і фактів) та проблемний (порушення важливих громадських питань). Одним із засновників українського Ф. вважається В. Самійленко. Цей жанр набув великого поширення в періодиці, розкрив внутрішні можливості у творчості Костя Котка, Остапа Вишні, С. Олійника, Є. Дударя та ін.

**Феміністи́чна кри́тика** *(англ. feminist critical — жіноча критика)* — течія постмодернізму, виявляється в різних інтердисциплінарних варіантах, передусім французькому, зосередженому на обґрунтуванні концепції «інакості» жінки, жіночого письма, бісексуальності та критиці фалоцентризму, а також англо-американському, перейнятому ідеями деконструктивізму. Проте якоїсь однієї школи тут не існує. Патріархальна культура, проти якої феміністки бунтують, на їх погляд, пронизана цінностями «чоловічої» ідеології, «чоловічим шовінізмом», владою Логоса-Бога. Формуючись у 60-ті XX ст. під впливом екзистенціалізму в редакції Ж.-П. Сартра, радикально переглянутої теорії психоаналізу, студентських бунтів 1968, Ф. к. спиралася на основи розробленої Сімоною де Бовуар концепції («Друга стать», 1949), де підкреслювалося, що «жінкою стають, а не народжуються». Запроваджувалися поняття «інший» та «автентичний» щодо потлумачення жіночої особистості. Феміністичні групи ставили собі за мету визволення від патріархального гноблення, нагальної зміни ціннісної ієрархії патріархального суспільства на матріархальну, чужу чоловічому світоуявленню. Особливої актуальності такі тенденції набули на теренах літературознавства, де спостерігаються сублімовані форми теоретичної рефлексії при «міфологічності» наукового мислення. Власне цим Ф. к. різниться від руху емансипанток на межі XIX—XX ст., коли жінки не протиставляли себе патріархальній культурі, а домагалися правових, політичних, соціальних

свобод, прагнули вписатися в неї на рівних правах, динамізувати себе відповідно активному маскулінному життєдіянню. Досить впливовою була очолена Антуанеттою Фук група «Психоаналіз та політика», яка вважала, що філософія та психоаналіз здатні забезпечити їх емансипацію. До неї приєдналися Юлія Крістева, Люс Ірігаре, Елен Сіксу, поділяючи її позицію, авторитетну серед американських інтелектуалок, та прихильність до концепцій Ж. Деріди і Ж. Лакана, викриття абстрактного cogito, ототожнюваного з чоловічою свідомістю. Представниці Ф. к. у своїх топосах трактували чоловіче начало як статичне, на відміну від жіночого, яке проголошувалося динамічним. Натомість близькі до поглядів Сімони де Бовуар французькі феміністки (Крістіна Дельфі, Ан Трістана, Моніка Плаза) запідозрювали групу у байдужості до історичної та соціальної долі жінки, тому не шкодувала інвектив на її адресу. Неофройдистки Люс Ірігаре («Хірургічне люстро, про іншу жінку», 1974; «Ця стать, що не одна», 1977), Сара Кофман («Загадки жінки: Жінка у текстах Фройда», 1980), які критикували фройдівську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, доводили, використовуючи настанови деконструктивізму, що теорія психоаналізу з її пріоритетом маскулінної сексуальності суперечить сама собі. Елен Сіксу («Інвективи», 1979) протиставляє «фалічній моносексуальності» жіночу «бісексуальність», котра, мовляв, дає письменниці переваги на теренах літератури, адже достеменне письмо, на її переконання, наділене жіночою природою. Вона протиставляла невротичній закомплексованості чоловіка на «фалоцентричній моносексуальності» привілейовану «бісексуальність» жінки на теренах письменства, наділеного жіночими властивостями. Дослідниця намагається подолати сувору бінарність маскулінного та фемінного протистояння, обстоює потребу множинного, розмаїтого письма. Сара Кофман вдалася до деконструктивістського аналізу «жінконенависницьких» поглядів З. Фройда, наголошуючи на пріоритетах жіночої природи. Формувалася тенденція нового міфу, активну участь в якій взяла Юлія Крістева («Революція поетичної мови», 1974), обстоюючи існування фігури «оргазмічної матері», «матері насолоди», що поєднувала в собі жіночий та сексуальний аспекти. В американському варіанті Ф. к. панувала соціологічна домінанта, зорієнтована на емпірику. Ф. к. має на меті реконструювання жіночої історико-літературної традиції та історіографії, перегляд патріархальних принципів і досвіду лесбіянства, актуалізацію природи жіночого тексту передусім в англосаксонській та американській культурі, де видаються місткі антології жіночої літератури, формуються відповідні наукові центри, запроваджуються лекційні курси в університетах. Американські дослідниці, наприклад, нада-

ють проблемі жіночого переживання естетичного досвіду (сексуальні коди тексту), що справді різниться від чоловічого, намагаючись віднайти засади автентичного прочитання. При спільних настановах Ф. к. має внутрішнє розшарування, що засвідчує його немонолітність. К. Рутвен («Феміністичні літературні дослідження: Вступ», 1985) нараховує вісім типів феміністок: соціофеміністки, семіофеміністки, психофеміністки, марксистські, соціо-, семіомарксистські, лесбіянські та «чорні» феміністки, перейняті сублімованими формами теоретичного, точніше міфізованого мислення. В. Лейч виділяє сім Ф. к. (екзистенціалістська, читацької реакції, мовних кодів, деконструктивістська, юнгіанська міфокритика, антиколоніальна критика третього світу). Така класифікація засвідчує відсутність програмової єдності феміністок. Переважна їх більшість зосереджена на проблемі вродженого специфічно жіночого читацького досвіду, якому випадає постійно долати стереотипи чоловічої свідомості, що трактує читання як «сексуально закодовану» стратегію (Аннет Колодни), нав'язану жінкам патріархальною культурою (Елейн Шовалтер). Жінка-реципієнт звертає першорядну увагу в художньому тексті не на проблеми героїні, а на обставини, в яких вона опинилася, що доводила Маріанна Адамс, аналізуючи «Джен Ейр» Шарлотти Бронте. Деякі дослідниці (Дж. Феттерлі) запідозрили американських письменників, зокрема В. Ірвінга («Легенда про сонну долину») та Е. Хемінгуея («Прощавай, зброє!»), у «підступах проти жіночого характеру».

**Фе́нтезі** *(англ. fantasy)* — жанровий різновид фантастики, в якому при її запереченні використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, лицарського епосу у поєднанні з реалістичною нарацією (А. Блеквуд, М. Пік, Д. Лавкрафт, Дж.-Р.-Р. Толкієн), змальовуються віртуальні світи із середньовічним антуражем, нетехнічною психологією, де роль науки виконує магія. Такі твори не піддаються прогнозуванню, не підлягають логічному потлумаченню, як наукова фантастика. Натомість панує фатум, бінарна етична опозиція «добро — зло», винагорода за зусилля подолання перешкод, присутність дива, «трансцендентне бачення» як вияв свободи, на чому наголошує автор багатотомної епопеї цього, філософськи означеного жанру К. Кастанеда. Термін виник у 20—30-ті XX ст. в англомовній літературі, зазнавши певної еволюції, проте жанр утвердився у 60-ті, починаючи з роману «Володар кілець» Дж.-Р.-Р. Толкієна (1954). Однак деякі літературознавці вважають, що започаткував його Р. Говард («Конан», 1932), творчість якого вплинула на Дж.-Р.-Р. Толкієна. Він став першим теоретиком жанру, визначив такі його фабульні складники, як одужання (поновлення ясного погляду на довкілля), втеча (не від життя, а від сучасності),

розрада («несподівана і чудесна благодать, яка, либонь, ніколи не повернеться»). Фантаст С. Лем стверджував, що Ф. — «це казка, позбавлена оптимізму детермінованої долі, розповідь, в якій ця розповідь попсована схоластикою випадковостей». Водночас він підкреслював відмінність жанру від казки, який швидше має генетичні прикорні у християнських лицарських романах (В. Гончаров). Нині Ф. пропонує свій наратив завдяки віртуальній присутності гіпертексту, модельованого комп'ютером, і надалі використовуючи елементи архаїчного міфу, чарівної казки, лицарського роману з розроблюваним у ньому кодексом честі, героїчних пісень, окультно-містичної літератури тощо. Перед такими творами ставлять вимоги створення світів «за межею», пошуків пригод, присутності поетичної мови, застосування рольових ігор та сценарності, втечі у світ мрій. Можливі фабульні варіації перебування у далекій минувшині чи майбутньому з обов'язковою альтернативою сьогоденню, існування у паралельних світах. Надприродні, позаісторичні світи Ф. позбавлені звичної топоніміки та хронотопу, події розгортаються в них в умовному, часто віртуальному просторі, де його етапи взаємонанизуються. Романтичний принцип двосвіття набуває багатовимірної перспективи, де самоздійснюється самотній герой, приречений здійснювати Квест (шлях), тобто мандри передусім у власній душі, у пошуках власної ідентичності, сподіваної гармонії. Існує кілька різновидів Ф. (за А. Невядовським): героїчне, мрія та чарівництво, наукове. В. Єшкілєв додає ще філософське і політичне. Відомі також епічні, філософсько-бойові, притчеві, магічні, слов'янські історико-етнографічні різновиди. Засновки героїчного Ф. формувалися у творчості В. Морріса — автора семи романів («Історія Дому Синів Вовката всіх кланів Четі», 1889; «Коріння гір», 1889; «Повість про Осяйну Долину», 1891; «Ліс поза світом», 1894; «Криниця на крайсвіту», 1896; «Води Дивних Островів», 1897; «Потік, що розлічає», 1897), на яких позначилися кельтські саги, лицарський роман, готична література, літературна казка. Відомі також епічні Ф. та література меча і чаклунства. Західноєвропейське літературознавства, яке почало вивчати цей жанровий різновид у 70-ті XX ст., віднаходить, крім героїчної (Р. Говард, Е.-Р. Берроуз, Е. Плаккет, Дж.-Р.-Р. Толкієн, В.-Л. Гуїн, А. Нортон, Р. Желязни), ще кілька його варіантів: висока Ф. (вигадані світи), низька Ф. (поєднання ірреального та реального світів), а також готична (М. Пік, С. Кінг), християнська (А. Макдоналд, Ч. Кінгслі, К. Честертон, К.-С. Льюїс), окультна (Е.-Дж. Бульвер-Літтон, Е. Блеквуд, А. Мейкен, А. Кроулі, Д. Вітлі, Х.-В. Лавкрафт). Ф. захопив чимало світових літератур, став характерним для творчості Г. Еверса, М. Енде (Німеччина); Г. Майнрінк, Г. Верфель, К.-Т. Штробл (Австрія); І. Кальвіно,

Т. Ландольфі, Д. Буццаті, Г. Морселлі (Італія); А. Сапковський (Польща); Й. Єнсен, К. Бліксен (Данія); М. Сандемо (Норвегія); С. Лягерльоф, П. Лягерквіст, С. Люндваль (Швеція); Х. Кірога, А. Бей Кареса, Х. Арреола, Х. Рульфо (Латинська Америка); А. та Б. Стругацькі, М. Успенський, В. Крапівін, С. Логінов (Росія).

**Фігу́рний** *(лат. figura — зовнішній вигляд, образ)* **ві́рш** — вірш, в якому синтезовано властивості звукових та візуальних мистецтв, втілені у винахідливій, переважно графічній, формі. Запроваджений еллінським поетом Сіммієм (збереглося три його вірші — у вигляді сокири, крил та яйця), поширились у європейських, особливо у новоєвропейських літературах XVII ст., набуваючи найнесподіваніших конфігурацій. Висвітлювалися Ф. в. і в піїтиках Києво-Могилянської академії, реалізовувалися у творчості Івана Величковського, Симеона Полоцького та ін., особливо в емблематичному віршуванні. Відродження Ф. в. після майже двохсотлітнього забуття відбулося завдяки авангардистам (Г. Аполлінер, М. Семенко та ін.). Звертаються до цієї неординарної віршової форми і сучасні поети:

я
хрест
нестиму свій
без вороття
як перст
єднання
смерті
і
життя *(А. Крат)*.

Ф. в. викликають інтерес і в поетів, не вельми схильних до версифікаційних експериментів (література для дітей). Подеколи вербальна основа у Ф. в. стає настільки лаконічною (навіть відсутньою, як у французьких летристів (*la lettre* — літера)), що набуває своєрідної якості окреслено візуальної поезії, як у Ярса (Ярослава) Балана:



**«Філосо́фія життя́»** — філософський напрям, який склався в другій половині XIX ст. у Німеччині та Франції, пов'язаний з переломними зрушеннями у тогочасному світобаченні, зумовленими усвідомленням обмеженої вичерпності раціоналізму з його невиправданими домаганнями абсолютного знання, ігноруванням багатства розмаїтого світу, нехтуванням ірраціональних процесів, духовних цінностей. Як опозиція схематичному позитивізму «Ф. ж.», живлена традиціями романтизму, поціновувала життя як першооснову буття і свідомості, сприймала його у вигляді цілісного ненастанного становлення, на противагу механістичним штучним утворенням, застиглим у певних формах, окреслювалася в різних трактуваннях життєдіяльності: як космічного пориву (А. Бергсон), подолання світової волі (А. Шопенгауер), волі до влади (Ф.-В. Ніцше), потоку вражень (В. Дільтей), непідвладних повною мірою аналітичному розумові, і т. п. Відтак виник інтерес до методології гуманітарного знання, інтуїтивних принципів історичного мислення, «наук про дух». Адекватними формами осягнення дійсності вважалися музика, поезія, творче осяяння, пріоритетне значення надавалося творчій особистості. Саме на основі «Ф. ж.» формувалися теоретичні положення модернізму, закладені Е. По, Ш. Бодлером, їхніми послідовниками — А. Рембо, П. Верленом, С. Малларме та ін. Ґрунт тогочасного європейського мистецтва виявився надто сприятливим для засвоєння нових філософсько-естетичних віянь. Швидко переступивши межі Франції, де модернізм проявився у досить яскравих формах, цей процес невдовзі викристалізувався у літературно-мистецьких осередках «Молодої Бельгії», «Молодої Польщі», «Срібного віку» на теренах Росії, не минаючи й України: тут концепція «Ф. ж.» перетнулася з традиційною для українства «філософією серця», витворивши ґрунт для модернізму і в українській літературі.

**Філосо́фія і літерату́ра** — багатоаспектна проблема, в процесі осмислення якої розкривається роль філософії у творчості письменника, її значення для розуміння та інтерпретації художніх творів, роль мистецтва слова в поширенні філософських ідей. Для літературознавства суттєве значення має грань проблеми, позначена терміном «філософія літератури». Внаслідок особливої уваги письменника до універсальних аспектів буття, світобудови, сенсу людського життя його літературні тексти набувають філософської наповненості. У такому разі філософія виявляє свою природу як «любомудріє», як глибина мислення, що виявляється не тільки в системі спеціальних понять і категорій, а й у художніх образах. Філософічність літератури піднімається понад естетичні виміри художніх текстів, виступаючи тим загальним, що може об'єднати різні твори одного чи декількох авторів. У такому сенсі існує,

приміром, проблема «правди-істини» у творчості Т. Шевченка, «чужини» в українській поезії від Т. Шевченка до В. Стуса. Мистецтво слова полягає в такому розгортанні сюжетів, композиції творів різних родів, які забезпечують, увиразнюють, інтимізують розвиток філософської ідеї як емоційного пафосу («Марія» Т. Шевченка, «Мойсей» І. Франка, ліричні цикли Лесі Українки, М. Рильського, Є. Маланюка, М. Бажана, Л. Первомайського, О. Ольжича, І. Муратова, І. Калинця та ін). У певному розумінні філософія літератури означає тотожність філософії і літератури в їх пошуках та осягненні істини, її особистісного вияву (див.: **Філософська лірика**).

**«Філосóфія сéрця»** — основний традиційний напрям української філософії, який відображає специфіку ментальної свідомості, що проявляється в яскравих емоційних формах кордоцентризму, пов'язуючи ентузіастичні настанови з чуттєвою сферою, з прагненням охопити в обмеженому безмежне, у відносному — абсолютне. «Серце» як прихований центр центрів людського буття не є проблемою тільки української душі, воно властиве й іншим народам, які сповідують індуїзм, буддизм чи християнство. Уперше найповніше формулювання «Ф. с.» (яка вже мала свої традиції від києворуської доби, збагачені віяннями неоплатонізму та патристики) спостерігається у вченні Г. Сковороди: «Істиною людини є серце в людині, глибоке ж серце — одному лише Богу досяжне, як думок наших безодня, просто сказати душа, тобто суттєва істота», «сила», поза якою «ми є мертва тінь». У даному випадку, ототожнюючи «серце» з душею, філософ спирався на Біблію, де воно означає душу і дух, шлях до вищої істини, «вище серце», завдяки якому встановлюється таємний гармонійний зв'язок між речами, «мікрокосмом» та «макрокосмом» тощо. «Ф. с.» поглибив у XIX ст. яскравий представник «києворуської школи» П. Юркевич. Він обстоював тезу, що «серце є осереддя душевного і духовного життя людини», перед яким поступається розум, тому що «урядувальна й володарююча сила не є сила породжувальна», відводив розуму «похідну» роль, але не применшував його значення, спирався на національне світобачення, в якому «серце» постає універсальною категорією, втілюючи в собі ідею всеєдності. Тому у П. Юркевича, як і в М. Гоголя та ін. українських інтелектуалів, виникли гострі конфлікти з російською інтелігенцією, наділеною раціоналістично-позитивістською ментальністю, про що свого часу писав у статті «Дві руські народності» М. Костомаров. Пізніше проблему «Ф. с.» висвітлював Д. Чижевський. Звертаються до неї і сучасні філософи (І. Бичко, А. Бичко та ін.). Поза «Ф. с.» дійсність для українства позбавлена сенсу, тому виявляє себе через кордоцентризм у різних спектрах життєдіяння — від розмаїтих жанрів фольклору до

вищих, інтелектуальних рівнів культури, зокрема літератури, в якій образ «серця» віддавен посідав центральне місце (Т. Шевченко, харківські романтики, Я. Щоголів, Ю. Федькович, І. Франко, В. Сосюра, І. Драч та ін.). Особливої актуалізації «Ф. с.» набула на початку XX ст., коли європейська «філософія життя» стимулювала її саморозгортання у новій якості. На перетині цих двох потоків постав український модернізм. Особливо потужний кордоцентричний пафос спостерігався і в ліриці неоромантиків, символістів, насамперед в Олександра Олеся, який умів бити *«по розірваних струнах / на серці своїм»*.

**Філосо́фська лі́рика** — поезія, спрямована на філософське осмислення світу, людини, є виявом філософських поглядів ліричного героя. Ф. л. і філософія мають спільний предмет осягнення — загальні закономірності життя, природи, розвитку суспільства. Проте наука базується на узагальненнях логічного порядку, а поезія — на асоціативних роздумах. Характерними особливостями Ф. л. є художня настанова на пізнання сутнісних проблем буття, часу і простору, превалювання логізованих узагальнених образів, медитація як спосіб ліричного осмислення дійсності. Ф. л. виявляється в різних жанрах (сонети, рубаї, газелі, есе, своєрідні етюди, вірші елегійного характеру тощо). Скажімо, в українській літературі 50—70-х XX ст. активно розвивався філософський сонет (М. Рильський, А. Малишко, Д. Павличко). Проте жодна з цих форм, крім елегії, не була особливо стійкою, нерідко створюються вірші, генетично не пов'язані з традиційними жанровими формами. Філософську поезію можна осягнути в контексті всієї творчості поета або окремої книжки — «Троянди й виноград» М. Рильського, «Мить і вічність» І. Муратова, «Дерево пізнання» Л. Первомайського, «Карби» М. Бажана. Тут важливу роль відіграє саме контекст.

**Флу́ксус** *(лат. fluxus — течія, потік)* — міжнародний авангардистський рух, заснований у Західній Німеччині (1962) за ініціативою художника Й. Бойюса. Терени Ф. — гепенінги, деколажі, розмаїті акції та вистави, антитеатр, конкретна й електронна музика, візуальна поезія. Фестивалі цього руху відбувалися у Парижі, Копенгагені, Лондоні, Нью-Йорку за участю В. Фостеля, Р. Філлю та ін. Основний принцип Ф. полягає в абсолютизованій спонтанності творчого чину, дадаїстській довільності, відмові від будь-яких художніх меж.

**Фолі́ант** *(нім. Foliant, від лат. folium — аркуш)* — видання формату складеного навпіл паперового аркуша (ін-фоліо) — за сучасними стандартами від 60 до 84 см заввишки. Книги-Ф. виходили переважно в XVI—XVIII ст. У XX ст. таким форматом видаються лише великі географічні атласи і факсимільні художні видання. Переносно — книга великого формату.

**Фольклори́зм** *(англ. folk-lore — народна мудрість, народне знання)* — наявність фольклорних елементів у літературному творі. Проявляється на різних функціональних зрізах: через сюжетне запозичення, введення у текст окремих фольклорних мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів. Виділяють такі основні етапи освоєння літературою фольклору: стилізацію, психологічну інтерпретацію фольклорних мотивів, переосмислення народної міфології. У контексті розвитку української літератури простежується певна закономірність домінування в різні епохи певного типу Ф. Для давньої літератури характерне спорадичне використання в оригінальному тексті фольклорного мотиву чи образу. В період романтизму відбулося зближення фольклорної та літературної традицій, що виражалося у стилізації текстів під фольклорні зразки, запозиченні фольклорних сюжетів і символів. У XX ст. зростає інтерес до народнопоетичної символіки та міфології, домінує тенденція переосмислення фольклорного джерела символічно, його семантика розширюється новими похідними лініями. У сучасній поезії Ф. проявляється переважно через поетично трансформований міфологічний символ, що здобуває нову соціально-філософську конкретизацію. У прозових творах Ф. спричиняє синтез різних форм використання народного джерела, що передбачає власну літературно-психологічну інтерпретацію.

**Фолькло́рне віршува́ння** — сукупність норм і принципів організації фольклорного віршового твору. Від часів синкретичних ритуальних дійств та ігор до нас дійшли тексти, що надаються до аналізу у вимірах усіх основних версифікаційних систем, навіть міжсистемних — як усередині поезії, так і між нею та прозою. Причому іноді це може бути один і той же текст:

А ми просо сіяли, сіяли,
Ой, Див, Ладо, сіяли, сіяли.

Під кутом зору силабіки це буде 10-складник із можливими цезурами після кожного коліна (4+3+3)2. У вимірах тоніки — акцентовик, де кожен стих дистиха має по два сильних наголоси (на обох словах «сіяли»), а початкові несамостійні, слабонаголошені слова та кількість складів у них (у даному разі — однакова) можуть і не братися до уваги. Нарешті, навіть із погляду пізнішої силабо-тоніки вірш можна розглядати як тристопний амфібрахій (∪ ∪ ∪ / ∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ∪), де перша стопа — трибрахій, у якому склади або зовсім не наголошені, або, залежно від інтонації мовця, другий чи третій склади — напівнаголошені. Усі три підходи не перекреслюють, а доповнюють один одного, підтверджують феномен плюривалентності (багатовимірності) віршової мови. Однак досі йшлося лише про текст гаївки. Наявність мелодії та пантомі-

ми вносить істотні корективи як у наголошеність, так і в довжину складів, у чому виявляється зближення з іще глибшою метричною версифікаційною системою. Останнє слово віршорядка втрачає свій звичний наголос і набуває вокального — «сіяли». Цей наголошений склад розтягується в часі на дві мори, тобто рівно на стільки, скільки часу треба, щоб вимовити два короткі склади. Так само — й інший наголошений склад, який на першому слові «сіяли» збігається з вокальним. Отже, до 10 складових мор додаються ще 2 вокальні, завдяки чому дістаємо чітке тритактове (або триколінне) членування: *«А ми про-со / сі-і-я-ли / сі-я-ли-и»*. Спів супроводжується відповідною пантомімою та притупуванням (*«А ми просо ви́топчем, ви́топчем»* і т. д.). За подібної ситуації з'явились і грецькі терміни «арсис» і «тезис» (букв. — піднімання та опускання ноги, а перен. — довша та коротша частини віршової стопи). Ці терміни вживаються і в силабо-тоніці на позначення відповідно наголошеної та ненаголошеної частин стопи. Останнім часом їх витісняють ікт (лат. *ictus* — удар, хоча позначуване цим терміном сильне місце може іноді й не нести наголосу) та міжіктовий інтервал. Схожі внутрітактові розтягування складів зустрічаємо і в коломийках (див.: **Тактовик**). Розрізняють три основні типи фольклорного віршування — пісенне (тут виявляються всі три принципи версифікації), речитативне (переважно тоніка і римована проза), говірне (найрізноманітніші римовані тексти). У говірному віршуванні втілені блискучі взірці версифікаційної техніки, особливо у т. зв. дитячому фольклорі (або ж фольклорі для дітей) — загадках, приказках, забавлянках, лічилках, триндичках, закличках, примовках, скоромовках, прозивалках, звуконаслідуваннях; а також у «дорослих» замовляннях, заклинаннях тощо. Немає різкої межі між цими типами віршування, оскільки, наприклад, говірну забавлянку можна водночас і проспівувати: *«Бу́в собі Бу́дько / Ма́в халабу́дку, / І ставо́к, / І млино́к / І капу́сти шмато́к, / І штани́ портяні́, / Що де́рлися по стіні́. / Га́рна моя ба́йка чи ні?»* Два перші рядки ніби задають ритм усій забавлянці, два наступні розтягуються в часі виконання за рахунок подовження наголошених складів (це — два напівстихи одного стиха), передостанній, навпаки, стискається, зберігаючи ізохронізм, а останній стає вже не дво-, а тринаголошеним, погамовуючи, сповільнюючи темпоритм забави і ніби переводячи її в річище діалогу. Речитативне віршування зустрічається переважно у думах, фольклорних баладах, старинах (первісна назва билин), історичних піснях, плачах, духовних віршах (фольклоризованих), а також і в пародіях на молитви, у бурлескному низовому гуморі мандрівних спудеїв, лицедіїв, скоморохів, дяків та ін. (див.: **Райошник**).

Ой у неділю барзо рано-пораненько
Не сива зозуля закувала —
Сестра брата своєго із подвірні своєї
В войско виряджала...
*(дума «Проводи козака до війська»).*

Пісенне фольклорне віршування теж охоплює найрізноманітніші жанри — гаївки, веснянки, купальські, петрівчані, весільні, колискові, побутові, танцювальні, хороводні, русальні, жниварські, гребовицькі, чумацькі, пісні про кохання, коломийки, шумки, колядки, щедрівки та пародії на них. Ось лише один із фрагментів весільних пісень (виконується під час обряду розплітання коси у молодої):

Ой глянь, дівчино, через калач
Чорними очима та й заплач,
Бо іде твій розмай-коса,
Загуби-краса,
Горіховий цвіте,
Зав'язаний світе.

Звичне для фольклору попарне римування тут доповнюється понадсистемною римою (дівчино — очима), вишуканою фонічною і тонічною організацією тексту, лексично багатого, емоційно наснаженого, що в поєднанні з мелодією є маленьким мистецьким шедевром.

**Фóніка** — звукова організація поетичного мовлення; віршові засоби, які надають ліричному творові милозвучності, посилюють його емоційність та виразність. У широкому значенні Ф. — галузь літературознавства (віршознавства), яка висвітлює естетичну функцію звуків у художньому творі як певної звукової цілості, аналізує та відповідно класифікує їх; у вужчому — фонічні властивості творів стильової течії, напрям у творчості окремого автора. Ф. включає в себе поняття «евфонія» та «какофонія». Будучи розділом фонетики, водночас фіксує відхилення від фонетичних мовних нормативів, які мають естетичну вартість.

**Фонолóгія** *(грец. phōnē — звук і logos — слово, вчення)* — розділ мовознавства, що вивчає фонеми, власне, мовні звуки як засіб побудови та розрізнення звукових оболонок морфем і слів, а також семасіологічну релевантність, функціональні особливості звуків, звукосполучень та просодичних засобів. Кількість фонем української мови, що належить до індоєвропейської мовної сім'ї, визначається на підставі одномірних релевантних фонологічних протиставлень, коли їх компоненти (переважно однієї частини мови) вживаються у початкових або граматичних формах та різняться між собою лише одним звуком: *лак — лук, бік — пік, лан — лань, мити — пити, книга — крига.* Такі фонологічні опозиції складають у

поезії основу римування, а просодичні засоби правлять за джерело ритмомелодики віршового тексту, однак не обмежуються лише лірикою, поширюючись у прозі та драматургії. Ініціаторами Ф. були Я. Бодуен де Куртене, М. Крушевський, остаточним кодифікатором класичної теорії фонем — М. Трубецькой.

**Формалізм** *(лат. forma — вигляд, постава, форма)* — напрям авангардизму в мистецтві початку XX ст., збірне поняття для характеристики дадаїзму, конструктивізму, кубізму, футуризму, абстракціонізму та ін. течій, що об'єднували митців, котрі надавали особливої уваги формі художнього твору. Мав прихильників у більшості країн Європи і Америки в усіх видах мистецтва, заразом і в художній літературі. Філософською підставою Ф. було вчення І. Канта про незацікавленість естетичного сприйняття і судження. Поширенню Ф. сприяло засилля прагматизму, яке, у свою чергу, породжувало прагнення багатьох митців обстоювати «чистоту» мистецтва, його незалежність від політики, моралі, релігії тощо, хоча деякі з них, скажімо, футуристи, прямо вклинювалися у політичне життя. Прихильники і творці «Ф.» не вживали цього терміна з негативно оцінним значенням; об'єднувалися у спілки (російське Общество по изучению языка — ОПОЯЗ), видавали журнали (польський «Formisci»), публікували маніфести («Панфутуризм» М. Семенка, «Маніфест Marinetti і панфутуризм» Гео Шкурупія — обидва в журналі «Семафор у майбутнє»). З другої половини 20-х XX ст. упродовж десятиліть будь-який експеримент у галузі форми художніх творів догматично трактувався в колишньому СРСР як прояв Ф., і такі твори критикувалися з політичних позицій. В Україні схильні до художнього експерименту поети М. Семенко, Гео Шкурупій, В. Поліщук були знищені фізично, а інші під брутальним тиском відмовилися від «формалістичних» експериментів. Формальні пошуки до 60-х продовжували українські літератори за межами УРСР, цим шляхом пішли деякі шістдесятники, і тільки наприкінці 80-х поновився рух неоавангарду з пильною увагою до експериментування в галузі формотворення.

**Формальний метод у літературознавстві** — метод вивчення художньої літератури, зокрема аналізу літературно-художніх творів як органічної єдності змісту і форми, спрямований переважно на дослідження їх форми. Ф. м. у л. виник як реагування на поширення формалізму в мистецтві слова, на обмеженість і недоліки психологічної і культурно-історичної шкіл у літературознавстві. Формувався у західноєвропейському мистецтвознавстві (Г. Вельфлін), музикознавстві (Е. Ганслік), невдовзі був застосований у літературознавстві (О. Вальцель), став основним у російській школі формалістів, які заснували ОПОЯЗ, Московський лінгвістичний гурток. Серед найвідоміших формалістів — В. Шкловський,

В. Жирмунський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон, В. Пропп. Вони прагнули подолати дуалізм змісту і форми художнього слова, інтуїтивізм у науці про літературу, застосувати статистичні методи до вивчення поетичної мови, композиції, стилю художніх творів. Спочатку вивчали прийоми художнього зображення, далі — їх функції у структурі твору. Захищаючись від раппівської вульгарної критики, розширили сферу зацікавлень, враховуючи стосунки твору і контексту епохи. Здобутки формалістів у вивченні естетики словесної творчості збагатилися працями М. Бахтіна, які одержали друге життя аж у 60—70-ті XX ст. Ідеї формалістів, їх підходи до вивчення мистецтва слова живили методологію популярного протягом 30—50-х структуралізму, перетворили емпірично-смакове літературознавство на різновид точної науки. Критикуючи «однобічність» і «обмеженість» **Ф.** м. у л., деякі вчені вдосконалювали його прийоми, застосування в практиці цілісного аналізу літературних явищ (Ю. Лотман, М. Гей, М. Гіршман). В Україні, як свідчив П. Филипович (стаття «Українське літературознавство за 10 років революції», 1927), формалізм у літературознавстві не прищепився. Пильною увагою до формальних особливостей літературних напрямів (стилів) відзначаються праці Д. Чижевського, зокрема його «Історія української літератури». На жаль, він не мав послідовників в УРСР. Спроба Михайлини Коцюбинської застосувати в 60-ті деякі прийоми структуралістів до вивчення літератури була піддана критиці, і тільки наприкінці 80-х — на початку 90-х відновлюється увага до проблеми поетики. **Ф.** м. необхідний і доцільний при вивченні структури художнього твору як мистецького явища в системному зв'язку з ін. методами.

**Фра́шка**, або **Двожа́нка**, **Фі́глик**, — у польській поезії — коротенький жартівливий чи сатиричний твір як актуальної проблематики, так і етичних мотивів, подеколи з ознаками філософствування. Вживаний Я. Кохановським, А. Міцкевичем, Ю. Словацьким, Є. Пачковським та ін. Приклад **Ф.**, написаної Ю. Тувімом (переклад Д. Павличка):

Чи пурхнув дух у потойбічність,
Чи лиш землею тіло стало —
Мене чекає тільки вічність —
Як мало!

**Футури́зм** *(лат. futurum — майбутнє)* — напрям авангардизму XX ст. Виник в Італії 1909 як альтернатива кубізмові. Як відгалуження модернізму він протиставився йому неприйняттям вічних цінностей, захоплювався акцентуванням «грубих» речей, екстраполюванням сучасного в майбутнє, позбавлене «вантажу» будь-яких традицій, нібито зайвих при розбудові ні на що не схожої культури за останнім словом

науки і техніки. В естетиці Ф. відбувався процес деестетизації та дегуманізації мистецтва, поєднувалися принципи позитивізму й інтуїтивізму. Головними елементами поезії, за твердженням Т. Марінетті — першого теоретика Ф., проголошувалися хоробрість, сміливість та бунт, «натиск, лихоманне безсоння, гімнастичний крок, ляпас та удар кулака». Ця настанова зумовлювалася епатаційною «етикою» авангардизму, асоційованою з позамистецькою сферою — військовою, трактувалася як підрозділ для штурму, атаки. Водночас Ф. приваблював кострубатою «красою», охопленою стрімким рухом оновлення, суголоссям міського темпоритму, розширював зображально-виражальні можливості поетичного мовлення, вводячи в нього елементи прозаїзації, пафос стенографування ліричних переживань, словотворчості тощо. Крім Італії, Ф. найбільше поширився в Росії у вигляді егофутуризму І. Северяніна, «будетлянства» В. Хлєбнікова та кубофутуризму (В. Маяковський, брати Бурлюки, В. Каменський та ін.), які видавали альманахи «Садок суддів» (1910), «Ляпас громадському смаку» (1913), закликали скидати класиків з «корабля сучасності». В Україні Ф. пов'язаний передусім з іменем М. Семенка. Всі етапи еволюції обраної Ф. стильової течії (кверо-, тобто передфутуризм, 1914—18; панфутуризм, 1918—27; «Нова генерація», 1927—30) тісно переплетені з його творчістю. Вони мають і свої відмінності. Так, кверофутуризм спирався на філософську концепцію викладача Петербурзького психоневрологічного інституту К. Жакова — т. зв. лімітивний (помежовий) кверофутуризм як «синтез попереднього знання» та «еволюційного принципу пізнання», суть якого зводилася до заперечення абсолютного мистецтва й інтересу до кінцевого творчого результату. Весь художній простір заповнювався рухом задля руху. Кверофутурний етап М. Семенка найбільш продуктивний у художньому аспекті, особливо цикли його далекосхідних поезій, позначених тонким імпресіоністичним переживанням дійсності. Цікавою спробою поета було його намагання використовувати засоби інших мистецтв, зокрема малярства (т. зв. поезомалярство) у ліриці, однак його принаджував не синтез мистецтв як такий, а можливість вийти за межі поезії, розмити її береги, розчинити її у довкіллі, у стихійних потоках юрми, перейнятися ущипливою епатацією шляхетних смаків, підкресленою деестетизацією творчості, поглибленою в період панфутуризму. Чим брутальніше поривалися зв'язки Ф. з естетичною основою мистецтва, тим зухвалішим ставав шкідливий нігілізм, витісняючи стихію авангардистської гри як творчого чинника, тим наполегливіше декларувалася антихудожня теза «деструкції — екструкції — конструкції», реалізація якої мала б завершитися позбавленим будь-яких художніх вартостей химерним «метамистецтвом», однозначно проголошуваним

«мистецтвом комуністичного суспільства», деформованим остаточно аж до повного злиття «з атмосферою науки, техніки, спорту». Ф. виявився безперспективним. При позірному ультрареволюціонізмі він реанімував заперечену ним же в ранній період свого існування утилітарно-службову функцію митця, зафіксовану добровільною співпрацею з тоталітарними режимами (Т. Марінетті — з фашизмом, В. Маяковський — з більшовизмом). Драма М. Семенка якнайповніше розкрилася в період панфутуризму, передусім «Нової генерації», коли запанувала «функціональна поезія», перетворена на убоге римування компартійних кампаній. Водночас М. Семенко своєю творчістю переборював нігілістичні настанови авангардизму як вчасного індикатора творчого неблагополуччя літературного процесу, котрий своїм негативізмом відбивав ті глухі кути, куди потрапляли певні стильові течії і напрями початку XX ст., неадекватні новим естетичним запитам та потребам. Інша справа, що він, апелюючи до бунту проти традицій, позбавляв себе у власному перебільшеному критицизмі конструктивного ґрунту, оскільки творчу енергію запозичив у критикованого об'єкта, жив ним і завдяки йому. Де М. Семенко відходив від епатаційного етикету Ф., його поезія відсвічувала елементами бароко XVII—XVIII ст., естетики вертепу, іронії романтиків з неодмінними прийомами містифікації, приміром, в образі блазня П'єро, розгорталася версифікаційною грою в семантичний «хаос» тощо. Недарма М. Семенко дав собі таку характеристику: «І футурист, і антиквар». Трагедія Ф., закладена в його структурах, позначилася і на інших футуристичних угрупованнях, зокрема «Неоліфі», створеному 1925 В. Гадзінським у Москві, ІНТЕБМОВСЕГІЇ, заснованому у Львові (1927), представники якої теж глузували зі «зламаної брички бабусі музи», вимагали «цивілізаційного презентивізму», але й обстоювали, на відміну від панфутуристів, ідею соборності нації, мислили національними категоріями (Я. Цурковський та ін.). Поетика Ф. позначилася на творчості О. Влизька, В. Хмелюка, С. Гординського (ранні поезії) та ін. Традиції Ф. помітні у творчості нинішніх неоавангардистів, котрих можна умовно назвати «неофутуристами», зважаючи на їх помітну відмінність від попередників.

**Ф'юджитивісти** *(англ. fugitives — вигнанець, бурлака)* — назва групи американських письменників і критиків, які об'єдналися при журналі «Втікач» (з 1920), прихильників патріархальних традицій, притаманних південним штатам, противників наступу цивілізації, апологетів витонченої культури (Дж.-К. Ренс, А. Тейт, Р.-Т. Воррен, Д. Девідсон, згодом — К. Врукс, Е. Лайл, В. Еліот, С. Джонсон). Їхнім осередком став Вандербілдський університет (м. Кешвілл, штат Теннессі). Ф. були близькі погляди англійських філософів

та поетів (Т.-Е. Г'юм, Т.-С. Еліот, А. Річардс та ін.), викликані кризою вікторіанського літературознавства (позитивізм, імпресіоністична критика, культурно-історична школа), зумовлені небезпідставним сумнівом у спроможності пояснити суттєві ознаки художньої літератури методами природничих наук, висвітлити літературний текст на підставі життєпису чи психології автора. Художній твір трактувався у значенні суто естетичного явища, відмінного від позамистецьких сфер (релігія, історія ідей, історія культури тощо). Тому головне завдання літературознавства полягало у розробці методики аналітичного пильного прочитання художнього тексту, в усвідомленні його автономного функціонування, адже цінність визнавалась власне у ньому. Відтак мистецтво тлумачилося не як відображення і пізнання дійсності, а як засіб і мета «естетичного експерименту», що невдовзі, у 20—30-ті, розроблялося «новою критикою», однією з підвалин якої була творча практика Ф. Дарма що не існувало єдиної теорії Ф., кожен з них виробив власну концепцію, суголосну з концепціями інших вандербілдців. Після того як «Втікач» припинив своє існування (1926), Ф. роз'їхалися в різні міста США. Однак вони не втрачали творчих контактів, видавши антологію віршів «Ф'юджитивісти...» (1928), збірник критичних статей «Я обстоюю свою позицію» (1930). 1956 Ф. провели у Вандербілді 3-денну конференцію, ініційовану Американською науковою асоціацією, внаслідок чого 1959 з'явилося видання «Зустріч ф'юджитивістів. Бесіди у Вандербілді». Далекий відгомін поглядів Ф. та «нової критики» спостерігався і в українській літературі, зокрема у теоретичних розмірковуваннях Б.-І. Антонича.

# Х

**Хамсá, або П'ятерни́ця,** — в тюркомовних народів — великий за обсягом поетичний твір, що складається з п'яти великих поем за традиційними східними мотивами, написаних одним розміром. Приміром, Х. Алішера Навої містить такі поеми: «Сум'яття праведних», «Лейла і Меджнун», «Фаргад і Ширін», «Сім планет», «Стіна Іскандера». Х., відома східному письменству від X ст., досягла свого розквіту у доробку азербайджанського поета Нізамі (XVII ст.) та індійського поета Аміра Хосрова (XIV ст.)

**Хáрківська шкóла ромáнтиків** — літературне угруповання, що діяло у 20—30-ті XIX ст. при Харківському університеті. Тут, передусім завдяки проф. І. Кроненбергу, поширювались ідеї І. Канта, Й.-Г. Гердера, Й.-Г. Фіхте, особливо «Філософія одкровення» Ф.-В.-Й. Шеллінга. Їхні погляди ви-

явилися суголосними романтично-екзистенціальному менталітету українства, сприяли теоретичному осмисленню та практичному застосуванню засад романтичної естетики в українській літературі, перегляду міметичних принципів художнього зображення тощо. У світоглядній концепції Х. ш. р. спостерігалося відлуння творчих пошуків німецького (гейдельберзькі та єнські романтики), англійського («озерна школа») романтизму, зорієнтованого на багатство фольклору, а також польського (переклади з А. Міцкевича) та чеського (переклади з «Краледвірського літопису») романтизму, перейнятого актуалізацією історичної пам'яті, захопленого «таємничою душею» народу. Неабиякий вплив на формування цієї фольклорно-історичної течії в українському письменстві справила преромантична «Історія русів», збірка «Малоросійських пісень», видана 1827 М. Максимовичем тощо. Х. ш. р. складалася з двох гуртків студентської молоді, яка гуртувалася довкола І. Срезневського. Перший, що діяв на межі 20—30-х, здійснивши видання «Українського альманаху» (1831), ще не переймався достатньо власне українськими проблемами. Його представників (Л. Боровиковський, О. Шпигоцький та ін.) цікавили передусім загальноестетичні та філософські аспекти романтизму. Другий — припадає на період видання «Запорожской старины» (1833—36; всього з'явилося шість випусків). Саме в цей час поглибився інтерес до етногенетичних прикорнів, формувалися основи національної самосвідомості; осягнення сутності українського менталітету, відображеного у думах, історичних піснях та переказах, у народній ліриці, повір'ях, звичаях і т. п., розпочалося збирання та вивчення фольклорних перлин. І хоч дехто, зокрема І. Срезневський, зважаючи на неповноту українського епосу та беручи приклад із Дж. Макферсона («Пісні Оссіана») чи авторів «Краледвірського літопису», вдавався до підробок окремих дум та історичних пісень (про Свірговського, Серпягу, Баторія та ін.), Х. ш. р. стала помітним явищем вітчизняного письменства. У тогочасній ліризованій літературі відбувся рух від імперсональних мотивів до особистісно-психологічних, від переробок та «поліпшень» народної пісні до оригінального піснетворення («За Немань іду» С. Писаревського, «Дивлюсь я на небо» М. Петренка та ін.), до формування історіософської концепції козаччини (А. Метлинський), до прагнення європеїзації національного мистецтва слова («Сава Чалий», «Переяславська ніч» М. Костомарова) і т. д. Х. ш. р. справила неабиякий вплив на Т. Шевченка, П. Куліша та ін., вийшла за межі українського середовища, зумовила появу «української школи» польських поетів (А. Мальчевський, С. Гощинський, Ю.-Б. Залєський, Л. Семеновський). Припинила своє існування на початку 40-х (не без брутального втручання В. Бєлінсь-

кого), так і не розкривши повністю своїх можливостей. Її традиції відбивалися у творчості П. Куліша, О. Стороженка, Ю. Федьковича, Лесі Українки, В. Еллана (Блакитного), Ю. Яновського, О. Влизька, Олени Теліги, О. Довженка та ін. письменників романтичного типу світобачення.

**«Ха́рьковский демокри́т»** — перший в Україні журнал сатири та гумору, що виходив у Харкові 1816 за редакцією В. Масловича. У традиційних тодішніх журнальних відділах друкувалися твори місцевих авторів А. Нахімова, Д. Ярославського, А. Вербицького, Р. Гонорського, І. Срезневського та ін. Тут вперше з'явилось ім'я Г. Квітки-Основ'яненка як автора легких гумористичних віршів та акровіршів російською мовою. У бурлескному тоні написані поеми В. Масловича «Утаида» та «Основание Харькова», позначені явними слідами впливу «Енеїди» І. Котляревського. Поема «Основание Харькова» цікава й тим, що в ній уперше в тодішній пресі введено український текст-репліку, куплети й пісні наймита Якова. В. Масловичу належали два українські вірші, у т. ч. дотепний і художньо вправний «Від'їзд студента на вчителювання в Алешки». Українськими прислів'ями, словами і виразами пересипані й деякі інші матеріали журналу.

**«Ха́та»** — український літературний альманах, виданий двома випусками 1860 у Петербурзі П. Кулішем за допомогою Т. Шевченка. Відкривався великою програмною статтею «Переднє слово до громади» П. Куліша з оглядом тодішнього стану, визначенням перспектив розвитку української літератури. Тут надруковано добірку поезій Т. Шевченка під загальною назвою «Кобзарський гостинець» («Калина», «Пустка», «На різдво», «Козацька доля» , «На Вкраїну», «Хатина», «До зорі», «Хустина», «Доля», «Ой, по горі ромен цвіте»), ранні поезії Я. Щоголіва і П. Кузьменка, байки («Приказки») Є. Гребінки, оповідання «Чари» Марка Вовчка, «Сіра кобила» П. Куліша, «Лихо не без добра» та «Восени літо» Ганни Барвінок, «Дід Мина і баба Миниха» С. Номиса, а також історичну драму «Колії» П. Куліша. Публікації творів Я. Щоголіва, П. Кузьменка, Є. Гребінки, Ганни Барвінок супроводжувалися передмовами П. Куліша. Випуск альманаху замість забороненого цензурою журналу під цією ж назвою мав започаткувати цілу серію альманахів («Левада», «Пасіка», «Гумно»), але й вони не дістали дозволу цензури.

**«Хви́ля за хви́лею»** — літературно-художній альманах, упорядкований і виданий Б. Грінченком у Чернігові 1890 коштом чернігівського мецената І. Череватенка. Представляє поезію та малу прозу кінця XIX ст. Відкривається програмним твором В. Самійленка «Не вмре поезія» — апофеозом животворній силі мистецтва (вміщено також два інших тво-

ри — «Орел» і «До поета»). Наддніпрянську літературу представляють також Б. Грінченко (вірші «Дві троянди», «Смерть отаманова», «Пташці», поема з кубинської історії «Матильда Аграманте», драма «Серед бурі»), Дніпрова Чайка (цикл мariністичних поезій у прозі «Морські малюнки»), М. Коцюбинський («Для загального добра»), поетичні фрагменти віршованого циклу А. Кримського «Самотою на чужині» (враження з побуту і переживань автора в Сирії), повість «Кудою йти?» Т. Зіньківського. З письменників Галичини друкувалися І. Франко (цикл ліричних поезій, оповідання з народного життя «Лесишина челядь»), О. Маковей (оповідання «Вуйко Дорко»), Т. Бордуляк (новела «Перший раз»).

**Хіáзм** *(грец. chiastos — хрестоподібне розташування у вигляді грецької літери X)* — вживаний у поезії мовностилістичний прийом, котрий полягає у переставленні головних членів речення (різновид інверсії) задля увиразнення віршованого мовлення:

Кіптява свічка й ніж щербатий,
червінна королева з карт *(Б.-І. Антонич).*

Хитнувся ґвалт розбуджених церков,
І, кинувшись од ватри стрімголов,
Упав на степ бунтарських тіней кетяг *(М. Бажан).*

Подеколи трапляються і звукові Х. як різновид анаграми, але в сув'язі з ін. засобами віршованої фоніки: «Зілляло лави і вали» (О. Стефанович).

**Хóку**, або **Хáйку**, — традиційний жанр японської пейзажної лірики, що виник у XVI ст., зумовлений розвитком міської культури. Це трирядковий неримований вірш, постав на основі першої півстрофи танка. Існувало кілька шкіл Х.: «Кофу» — «давня школа», пов'язана з іменем Мацунаги Тейтоку, школа Нісіями Соїна, школа «Сьофу» — «достеменна школа», де найпомітнішою постаттю був Мацуо Басьо, котрий реформував Х. у новий жанр Хайку: відтоді суб'єктивний ліризм поступився перед безпосереднім зображенням природи. Зверталися до Х. такі поети, як Танігуті Бусон (XVIII ст.), Кобоясі Ісса (XIX ст.), Масаока Сікі (межа XIX—XX ст.) та ін. Цей жанр привертав увагу й українських поетів (приміром, В. Коломійця), які вбачали в його лаконічній формі можливість точного вираження ліричного настрою. Приклад Х. — з доробку Марії Ревакович:

наші голоси —
скорбні двійники
мов крила вітру в степу.

**Холости́й віршови́й рядо́к** — незаримований віршовий рядок, на відміну від інших рядків. Досить часто спостерігається у східній поезії (газелі, рубаї, туюги та ін.), трапляється і в українській, зокрема у катрені, де можуть не римуватися перший і третій рядки і т. п.:

> З козацького чуба —
> Печаль та згуба...
> Та вільний вітер *(А. Мойсієнко).*

**Хо́р** *(грец. choros — хор)* — група осіб (танцюристів та співаків) — учасників святкування бога Діоніса у Давній Греції, котрі виконували відповідні дифірамби. Згодом з'явився і трагічний Х., ставши складником еллінського театру; складався з корифея (керівника) — обов'язкової дійової особи, котра сюжетно пов'язувалась з акторами, а також хоревтів — учасників хору (в комедії — 24 особи, в трагедії — від 12 до 15 осіб). Останні втілювали певні реальні (жінка, дівчина, моряк та ін.) або фантастичні (боги, хмари, птахи тощо) образи. Організатором та постановником Х. був хоревт. Він спочатку виконував обов'язки вчителя (дидаскала) та корифея. Х. містився в орхестрі (круглий майданчик з вівтарем в середині), куди він прямував після пролога у наступній частині п'єси (пароді) урочистим маршем у супроводі гри флейтиста, без масок (на відміну від акторів). Партії Х. мали вигляд віршових строф, яким у діалозі відповідали антистрофи. Він не тільки співав, а й декламував тексти, брав участь у танцях. З VI ст. до н. е. Х. поступово втрачав провідне місце в еллінській драмі, коли Есхіл (525—456 до н. е.) ввів другого актора, а Софокл (496—406 до н. е.) — третього. Згодом роль Х. звелася до заповнення музичних вставок (трагедії Евріпіда). Спроби відновити традицію античного Х. спостерігалися у творчості Ф. Шиллера наприкінці XVIII ст. (драма «Мессинська наречена») та в XX ст. (Б. Брехт, А. Адамов, М. Фріш та ін.). В українській драматургії XIX ст. Х. став органічним її складником («Вечорниці» П. Ніщинського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького та ін.), набувши національного колориту.

**Хоре́й**, або **Трохе́й** *(грец. choreios, від choros — хор),* — в античному віршуванні — триморна двоскладова стопа з першим довгим і другим коротким складами. В силабо-тонічній системі — двоскладова стопа, в якій ритмічний акцент припадає на перший склад, як правило, непарний (— ∪). Проте у хореїчному вірші наголоси спостерігаються не скрізь, крім константи, що уможливлює варіювання пірихія. На початках розвитку силабо-тонічної версифікації в європейській ліриці Х. вживався переважно в жанрі оди, звідки був витіснений ямбом. У сучасній українській поезії Х., виникнувши на руї-

нах силабічного тринадцятискладника, — найпоширеніший віршовий розмір від кінця XIX ст., коли відбулася модернізація Шевченкового вірша, живленого фольклорною традицією (коломийки, шумки тощо). Найменш вживаний Х. — одностопний:

На майдані пил спадає.
Замовкає річ...
Вечір.
Ніч *(П. Тичина).*

Двостопний Х. спостерігається не часто, однак у творчості Г. Чупринки набув активного поширення:

З жалем, з болем
Понад полем
Крик розноситься чаїний,
Наче в давні
Дні безславні
Плач рабині
На чужині.

Зрідка звертаються автори і до тристопного Х.:

Піднялися крила
Сонних вітряків,
І черешню білу
Вітер розбудив.
І війнув на книги,
Розметав листи...
Серце! Ти не з криги?
Не з заліза ти? *(М. Рильський).*

Чотиристопний Х. — найпоширеніший розмір у сучасній українській ліриці:

Тихо. Зорі потопають
В океані хмар і ночі,
Понад хвилі грім гуркоче,
По каютах скрізь дрімають [...] *(П. Карманський).*

На відміну від чотиристопного Х. п'ятистопний спостерігається не так часто:

В сотах мозку золотом прозорим
Мед думок розтоплених лежить,
А душа вклоняється просторам
І землі за світлу радість — жить! *(Олена Теліга).*

Цікавий приклад шестистопного Х.:

Та замало буде тихої дороги.
Усміхнеться неня: «Ну і басурман!»

Налигаю місяць на срібляні роги,
Шкереберть на ньому полечу в туман *(О. Влизько).*

Семистопний Х. вживається впереміж з ін. стопами, частіше перехідного ґатунку:

Гей, віків та віків,
прокопитило карі навали,
Їхні печі впилися —
алкогольний вогонь затуха...
Вони ж десь позавчора
юних мамонтів сном годували
З свого сивого рубчикового фартуха *(І. Драч).*

Восьмистопний Х., постаючи із сполуки двох віршів чотиристопного Х. в одну ритмічну одиницю, інколи трапляється у віршовій практиці:

Скільки щастя, що боюся. Залоскоче, як русалка.
Шовковинками проміння перев'яже, обів'є.
Заполонить. Зацілує ніжно-ніжно, палко-палко.
Всю жагу — зоревий трунок, п'яний трунок — ізоп'є
*(В. Чумак).*

Х. може вживатися й у формі вільного вірша як вільний Х. при різній кількості стоп у віршовому рядку та астрофічній будові, зберігаючи традиційне римування:

Має крилами Весна
Запашна,
Лине вся в прозорих шатах,
У серпанках і блаватах...
Сяє усміхом примар
З-поза хмар,
Попелястих, пелехатих *(М. Вороний).*

**Хоріямб** — в античній версифікації — чотирискладова (шестиморна) стопа, що складається з хорея і ямба (∸ ∪ ∪ ∸). В українській силабо-тонічній системі Х. умовно називається сполука хорея та ямба, що трапляється при відхиленнях від ритмометричної ямбічної схеми:

Надія вмерла, вмер і жаль,
Не ятриться глибока рана,
Зо мною лиш моя печаль —
Ти, незрадлива Біла Панна *(С. Черкасенко).*

Останній рядок наведеного катрена має таку схему:

∸ ∪ / ∪ ∸ / ∪ ∸ / ∪ ∸ / ∪.

Тут перші чотири склади — приклад хоріямба на противагу антиспастові: ( ∪ ∸ ∸ ∪ ).

**Хрестома́тія** *(грец. chrēstos — корисний і manthanō — вивчаю)* — навчальна книга, укладена із систематично підібраних матеріалів — художніх, публіцистичних, наукових творів або їх уривків. Різновидом Х. є читанки. Класичні взірці таких Х. — книги К. Ушинського «Рідне слово» і «Дитячий світ». До Х. прилягають також антології, які впорядковуються з відмінною метою (див.: **Антологія**).

**Хрестома́тія з украї́нської літерату́ри в Кана́ді. 1897—2000** — різножанровий збірник творів українських письменників-емігрантів у Канаді (Едмонтон, 2000), упорядкований Яром Славутичем та М. Шкандрієм. Видання, повторюючи зміст упорядкованої Яром Славутичем «Антології з української літератури в Канаді. 1897—1973» (Едмонтон, 1973), поповнилося прозовими та драматичними творами С. Чернецького («З глубини пропасти»), М. Стечишина («Пайлот Бют»), М. Ковшуна («Ворон кряче»), митрополита Іларіона («На чужині»). До його складу ввійшли поезії І. Збури, С. Чернецького, П. Крата, Мирослава Ірчана, Тетяни Шевчук, М. Ічнянського, М. Мандрики, В. Скорупського, Б. Мазепи, Яра Славутича, Віри Ворскло, Б. Олександріва, О. Гая-Головка, О. Смотрича, О. Зуєвського, Олександри Черненко, Стефанії Гурко, Марії Голод, В. Марочкіна, Ярослава Балана, Олександри Кононович та ін., проза Н. Дмитрієва («Руська маска й французький ксьондз», П. Карманського («Хожденіє Гикуна по муках»), Мирослава Ірчана («Автопортрет»), І. Киріяка («Сини землі»), О. Лугового («Безхатний»), І. Боднарчука («Злодійка», «Ржаві ключики»), Меланії Кравців («Дорога»), Марії-Адріяни Китван («Наприкінці»), О. Смотрича («Родинне», «Роки вагання»), Ольги Мак («Чудасій»), Лідії Палій («Спектакль», «Терпилівка») тощо, спогади У. Самчука «На коні вороному»), В. Іваниса («Стежками життя»), О. Гая-Головка («Поєдинок з дияволом»), В. Жили («Українське назвознавство на Заході») і т. д., літературознавчі статті Яра Славутича («Проза Мирослава Стечишина», «Метафора в поезії Микити Мандрики»), Я. Розумного («Улас Самчук: Літературний портрет»), Тетяни Назаренко («Поетичний світ Олега Зуєвського»), Світлани Кузьменко («Ольга Мак та її літературна творчість», «Поетична творчість Яра Славутича»), Ю. Клинового («Нове слово в українській поезії») і т. п. Забезпечена бібліографією, складеною М. Шкандрієм та Яром Славутичем.

**Хро́ніка** *(грец. chronika — літопис)* — літопис, вид історичного твору; літературний твір, в якому послідовно розкривається історія суспільних чи родинних подій за тривалий проміжок часу. Зразком хронікальних жанрів є п'єси-хроніки «Генріх VI», «Річард III» В. Шекспіра, повість «Сімейна

хроніка» С. Аксакова, романи «Люборацькі» А. Свидницького, «Вербівчани» А. Іщука та ін.

**Хронóграф** *(грец. chronos — час і graphō — пишу)* — жанр історичного повістування в давній літературі, зведений огляд історії. Раніше Х. викладали історію країн Сходу, держави Александра Македонського, Риму, Візантії, Київської Русі. У писемності Київської Русі прижилися три перекладні візантійські Х.: хроніки Іоанна Малали (VI ст.), Георгія Синкелна (VIII—IX ст.), Георгія Амартола (IX ст.). Вони знайомили з історією, дохристиянською і християнською міфологією, візантійською і римською культурою, культурами ін. народів. Під впливом перекладних текстів давньоруські літописці у нові редакції Х. включали місцевий матеріал. Так виникли «Сказаніє Єпіфанія про Богородицю» та ін. Відомі також Троїцький, Софійський Х. та ін. Історія Х. недостатньо вивчена.

**Хронолóгія** *(грец. chronos — час і logos — слово, вчення)* — допоміжна історична дисципліна, що встановлює точні дати історичних подій, документів, фактів літературного життя, творчої і видавничої історії літературних творів. І. Франко надавав великого значення точному датуванню навіть окремих поезій Лесі Українки, щоб якомога адекватніше простежити розвиток таланту, зміну тематики, еволюцію авторської свідомості. Для істотних історико-типологічних висновків щодо оновлення художнього мислення показовим є встановлення інтенсивності публікації творів М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українка, Ольги Кобилянської та ін. митців нової генерації в щільному часовому відрізку 1895—1902.

**Хронотóп** *(грец. chronos — час і topos — місце)* — взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час і оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них. Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності. Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення). Характер і особливості Х. залежать від родожанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливим чинником стильової визначеності художнього твору.

**Худóжнє мúслення** — поширена серед літературознавців назва синтезованого психічного процесу митця, результатом якого є мистецькі твори, що мають естетичну вартість.

Психологи, характеризуючи мислення індивіда як процес пізнавальної діяльності, який узагальнює дійсність і відбувається у формах понять, суджень, умовиводів, визначають разом з тим такі його різновиди: інтуїтивне, наочно-діяльне, наочно-образне, практичне, словесно-логічне, творче, теоретичне. Психічний процес, який приводить до створення оригінального літературно-художнього твору, є наочно-образним, пройнятим понятійними та інтуїтивними елементами, здійснюється на основі і у формі мовних засобів. Домінують у ньому уявлення і образи уяви, почуття, які через багатство асоціацій (часом дуже віддалених і незвичних) творять чуттєво-конкретний (ізоморфний), але інтенціональний (не обов'язково відображений) художній світ, невіддільний від мовленнєво-мовної оболонки. Образне бачення письменника зближується з понятійним мисленням тим, що воно також зіставляє, відрізняє, диференціює, групує образи відповідно до певних ідеалів, концепцій письменника. Письменник «бачене», «відчуте», «пережите» може втілити, передати читачам тільки у слові. Його мовний матеріал — активізовані кимось (персонажем, оповідачем і т. д.) слова, фрази. Він їх чує промовленими або промислепими. Тому вони завжди знаходяться у певних діалогічних відношеннях, наснажені чиїмось суб'єктивним світом, несуть у собі «своє» і «чуже» значення. Цим відрізняється Х. м. письменника (воно образно-словесне) від Х. м. маляра (тут домінує наочно-образний елемент, обтяжений барвою, об'ємом без обов'язкового виходу у мовні засоби). Мислення науковця (теоретичне) також відбувається на базі мовних засобів, у ньому домінує логічно-понятійний компонент. Письменник як людина з властивим їй типом нервової системи *не може замкнутися тільки у сфері образного бачення* чи понятійного мислення: він свої інтуїтивні осяяння так чи інакше осмислює, а логічні роздуми — осердечнює почуттями залежно від того, який жанр обрав для свого висловлювання. Та в кожному разі художньо-образне мислення письменника реалізується у слові. Моделлю цього процесу може бути вірш «До моєї пісні» Б.-І. Антонича:

Крутиться світ весняний і зелений.
Ясень співає, і серце співа.
Пісня натхненним кружля веретеном,
на веретені сріблятъся слова.
*Ясень, осяяний сонцем, упився,*
Перстень натхнення на серці тремтить.
Гей же, п'яній, і лети, і крутися,
пісне моїх двадцятьох і трьох літ!

**Худóжні зáсоби (зображáльно-виражáльні)** — сукупність прийомів, способів діяльності письменника, за допомогою яких він досягає мети — творить художньо-естетичну

вартість. Оскільки митець зображає певний світ і виражає до нього своє ставлення, то Х. з. називаються ще зображально-виражальними засобами. Це базова основа художнього мовлення, за допомогою якого митець створює нову художню реальність за естетичними критеріями, рівновелику будь-якій реальності довколишнього світу. Він не тільки зображає, тобто оперує міметичними (наслідувальними) принципами, а й виражає своїм твором духовні цінності і таким чином одухотворює світ, спонукає його розкриватися за ідеалами краси та істини. До Х. з. належать тропи (епітет, порівняння, алегорія, гіпербола, перифраз, символ, оксиморон, літота, метонімія тощо), стилістичні фігури (повтори, градація, паралелізм, інверсія, еліпс тощо), принципи фоніки (інструментація, звуконаслідування, анафора, епіфора тощо), формотвірні засоби кожного роду літератури (сюжет, композиція, портрет, пейзаж, інтер'єр, монологи, діалоги персонажів, мова оповідача і автора). Водночас вони виступають прийомами характеротворення, засобами художньої типізації. Все залежить від того, які функції Х. з. виконують, на якому рівні структури художнього твору вони розглядаються, з якою метою в даному випадку вживаються, бо будь-який прийом, спосіб дії виступає засобом тільки стосовно мети. Х. з. — елементи мистецької майстерності письменника (спосіб образотворення, мовно-стилістична вправність тощо), які зумовлюють розкриття можливостей його таланту, створюють неповторну своєрідність художньої літератури, забезпечують її життєвість за законами краси.

**Худóжній мéтод** *(грец. methodos — шлях дослідження)* — зумовлений закономірностями раціональний спосіб осягнення та перетворення дійсності засобами мистецтва. Добре відомий з античної доби, зокрема у вигляді арістотелівської концепції мімезису, використовуваний передусім митцями раціоналістичних уподобань. Основна категорія радянського літературознавства, яке розглядало творчий процес не за його іманентною основою, а за спрощено міметичною схемою: відбір життєвих явищ, їх типізація та узагальнення, ідейно-естетичне оцінювання з позицій ідеологічних настанов, «добір» необхідних зображально-виражальних засобів задля зображення дійсності у художніх образах. Естетичний принцип витіснявся проблемою відображення та пізнання світу, з якою ототожнювався літературний твір, вимогою аналізу його за позалітературними, ідеологічними та соціологічними критеріями. Розмаїтий літературний процес розмежовувався на два антихудожні, класові річища — «буржуазне», приречене на осудження, та «соціалістичне», коли письменник до зображуваної дійсності додає сподіване, сприяючи цим немовби «збудженню революційного ставлення» до неї. Та-

кий штучний розподіл багатопланового художнього руху, здійснений Максимом Горьким на Першому з'їзді радянських письменників у 1934 (очевидно, він спирався на досвід відомих своїм прагматичним ставленням до мистецтва російських «революціонерів-демократів», зокрема В. Бєлінського, котрий «ділив поезію» на ідеальну і реальну), перетворився на канонічний зразок для радянської літератури. Спроби його підкоригувати, наповнити історичним змістом бодай за допомогою теорії «двох типів» творчості (романтичного та реалістичного) виявилися майже безрезультатними, тому що єдиним досягненням світового письменства вважався метод соціалістичного реалізму, який насправді виявився безперспективним псевдохудожнім утворенням, живленим позахудожніми джерелами, покликаним обслуговувати в естетичній формі інтереси комуністичної партії. Тому всі полеміки з приводу методу соціалістичного реалізму виявилися схоластичними, дарма що спиралися на діалектико-матеріалістичну доктрину. Часто поняття «метод», аби надати йому вигляду життєвої повноти, ототожнювали з напрямом як відносно стійким і повторюваним у певний період історико-літературного руху чинником. Однак Х. м., попри його догматичне смислове знецінення, має право на існування у своєму адекватному значенні, будучи способом художнього осмислення дійсності, притаманним і творчості окремого автора, і стильовій тенденції, і літературному напряму.

**Худо́жній пере́клад** — різновид літературної творчості, внаслідок якої твір, існуючи в одній мові, «оживає» в іншій. Зважаючи на те, наскільки точно Х. п. відтворює оригінал, його називають «вільним», «переспівом», «наслідуванням». Крім глибокого знання мови оригіналу, перекладач мусить бути обізнаним з його контекстом. Х. п. був відомий в Україні здавен. Особливо помітний слід у створенні антології світової літератури українською мовою залишили І. Франко, Леся Українка, М. Зеров, М. Рильський, М. Бажан, Б. Тен, М. Лукаш, Г. Кочур та ін.

**Худо́жній сві́т** — створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо). Х. с. співвідносний з предметною, соціальною і психологічною реальністю, хоч наділений автором (творцем) антропоморфними і просторово-часовими вимірами, упорядкований композицією твору відповідно до задуму митця. У цьому сенсі він є духовно-інтенціональним утворенням з власною логікою, тому Х. с. трактується як друга, власне художньо-естетична, реальність, що має духовний, фікційний характер. Х. с. конкретизується насамперед у зв'язку з його суб'єктом (Х. с. письменника) і фор-

мою втілення (світ художнього твору). Єдність і своєрідність Х. с. забезпечується темою (тематикою), ідейним пафосом, композицією і стилем твору.

**Худóжня асоціáція** *(лат. associ — з'єдную)* — у психології — зв'язок уявлень, коли одне з них у людській свідомості викликає низку інших, подеколи ірраціональних. Така специфічна якість образотворення, зумовлена принципами схожості (чистий — божественний), контрасту (добро — зло), суміжністю в часі (весна — цвітіння) чи в просторі (поле — жито), постає наслідком естетичного освоєння дійсності та розбудови нових естетичних реалій, не тотожних будь-яким позаестетичним, але рівновеликих їм. Природа Х. а. викликала зацікавленість в античну добу (Арістотель, Платон), проте її вперше як термін, виповнений адекватним змістом, застосував Дж. Локк (1698). Велике значення Х. а. надавав І. Франко, вбачаючи в ній можливість «знайти наукове пояснення процесу поетичної творчості». Він присвятив її висвітленню значну частину своєї праці «Із секретів поетичної творчості», усвідомивши, що вона становить основу порівняння та поетичної градації. Це ж стосується й ін. тропів, які сугестують різні типи образності (експресивно-смислову, символічну, зорову, слухову, часопросторову і т. п., зумовлюють явище синестезії, в усій повноті розкрите у збірці «Сонячні кларнети» П. Тичини (1918), вказують на невичерпний потенціал поетичного мислення, освоюваний Б.-І. Антоничем, Вірою Вовк, Еммою Андієвською, Р. Бабовалом, В. Голобородьком, М. Воробйовим, І. Римаруком, В. Герасим'юком, І. Калинцем та ін. Найнесподіванішими Х. а. насичена поезія М. Воробйова, якот у триптиху «Дерево душі»:

Якби віднайти розколину
як то буває лице,
то крізь неї міг би я вгледіти,
як замулює шепіт у голці ока.
Яка росте огорожа
у багряному голосі осені,
як вапніє вечеря німого,
і себе на дорозі самого
ще й не раз.

Органічна сув'язь Х. а. як естетичного цілого набуває великого філософського узагальнення, зорієнтованого на осмислення основ першосутності людського буття.

**Худóжня детáль** — засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що у сконцентрованому,

спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору. Х. д. з'являється часто внаслідок інтуїтивного імпульсу, як осяяння, навколо неї нерідко «організовується» уся будова твору. В одних випадках Х. д. може набирати характеру символу, в інших — бути деталлю-штрихом. У тексті цей спосіб мислення матеріалізується в речових, портретних, пейзажних, інтер'єрних деталях. Х. д. може надавати особливого забарвлення мовленню персонажа тощо. Х. д. буває *як наскрізною* (повторюваною) у творі, так і одномоментною, але в кожному разі вона має в собі прихований сенс, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо. Наприклад, в оповіданні «Маленький грішник» М. Коцюбинського можна виділити речову Х. д. — «козик» — ніж, на придбання якого витратив Дмитрик гроші, що їх дала йому хвора мама на хліб. Цей «козик» міг би загубитися у тексті серед назв інших речей, коли б автор не поклав його на лікарняний столик поряд із ліжком, на якому лежить фізично й морально травмований восьмилітній Дмитрик. У заключному епізоді оцей «козик» на столику серед пляшечок з ліками нагадує хлопчикові про його вину (мати померла, поки він бігав, розважався на вулиці, ночував у чужих людей). Саме у цій речовій деталі сконцентровано «гріх», провину, муки сумління, саме тому й назва оповідання — «Маленький грішник». «Козик» з'являвся у тексті кілька разів, але без появи його на столику він не піднявся б до рівня Х. д., що конденсує у цьому випадку трагізм ситуації. У структурі твору Х. д. — то прикметний мікрообраз, що може вирізнятися через свою значущість, вагу і шляхом авторського акценту на ньому (див.: **Конкретизація літературного твору; Схематичність літературного твору**).

**Худóжня прáвда** — основне поняття теорії реалізму, яке характеризує ізоморфність створеного митцями світу з реальною дійсністю (відтворення життя у формах життя). Х. п. сумірна з правдою історії, але не є її копією. Відтворені чи витворені уявою письменника предмети, людські постаті, події є узагальненими, типовими образами, але залишаються правдивими чи правдоподібними. Більша чи менша віддаленість Х. п. від реального світу усвідомлювалася ще першим теоретиком теорії наслідування Арістотелем, який підкреслював, що історія показує те, що відбулося, а поезія — те, що могло відбутися за ймовірністю. У його «Поетиці» визначалися поняття гіперболи, літоти, які передавали факт перебільшення або применшення ознак реальних явищ у їх мистецькому зображенні, так само як поняття метафори, метонімії виражали розуміння зображення тих явищ за аналогією, подібністю чи кількісним заміщенням. Щоб пояснити специ-

фіку мистецтва, яке, своєрідно наслідуючи довкілля, не зводиться до натуралістичного копіювання, теоретики літератури розробляли різні поняття і пропонували відповідні їм терміни («художній світ», «художній час», «художній простір», «естетична ідея» тощо). Рішуче відкидаючи міметичні ідеї, які все-таки затемнюють специфіку художньої творчості, феноменологи (зокрема, Р. Інгарден) запропонували поняття інтенціональності мистецтва, подавали своєрідне розуміння естетичного предмета. Поняття «Х. п.» має відмінну методолого-евристичну функцію у творах, виконаних у річищі засад модернізму чи авангардизму. Тому критики і теоретики літератури, які вважають, що «Х. п.» обмежена лише міметичною сферою, не сприймають таких творів, оголошують їх кризовими явищами, спотворенням суті мистецтва, відступом від законів творчості, хоч насправді треба говорити про альтернативний характер художнього освоєння Х. п.

# Ц

**Цезу́ра** *(лат. caesura, від caedo — рубаю)* — ритмічно-інтонаційна пауза в середині віршового рядка, яка розтинає його на дві, іноді три частини. Класичний приклад симетричної Ц., що виникає безпосередньо після третьої стопи, — «Александрійські вірші» М. Зерова:

Братерство давніх днів, // розкішне любе гроно!
Озвися ти хоч раз // до вигнанця Назона [...].

Таку Ц. називають ще й великою, або медіаною, тому що вона має своє постійне місце у багатоскладових канонічних віршових формах (не лише в александрійському вірші, а й у тринадцятискладовому силабічному, в гекзаметрі). На відміну від античної версифікації, де Ц., як правило, припадає на середину стопи, в сучасній силабо-тоніці, навпаки, збігається з межею стопи, поділяючи віршовий рядок на дві асиметричні частини. Приміром, у п'ятистопному ямбі Ц. вживається після другої стопи, у шестистопному — після третьої тощо:

Твоя стріла // прошиє тонким свистом
Ранкове скло // над степом запашним *(Ю. Дараган)*.

Українській поезії притаманна також подвійна Ц.:

Живуть під містом, // наче у казках, // кити, дельфіни і тритони
в густій і чорній, // мов смола, воді, // в страшних пивницях сто [...] *(Б.-І. Антонич)*.

Тут перша Ц. виконує роль медіани, а друга — малої Ц., або коротенької паузи. Ц. також розрізняються, як і клаузули,

своїм закінченням. Принаймні акаталектичній клаузулі, як в александрійському вірші, відповідає метрична (квантитативна) Ц., каталектичній — ліпометрична, гіпердактилічній — гіперметрична. Так, ліпометрична Ц. спостерігається, коли останній стопі віршового рядка бракує повноти метроструктури, тобто її усічено:

Я іду по рейці // і хитаюсь,
Чи дійду до віку, // чи впаду.
Ліс спинивсь. // Ліс, мов зелений заєць,
Задивився // на мою ходу *(М. Йогансен).*

Гіперметрична Ц. має подовжену стопу порівняно з іншими:

Ніхто, ніяк, // нічим не спинить
Людьми угноєний // прогрес *(І. Світличний).*

Ц. може пересуватися в межах рядка або змінювати своє розташування в межах стопи:

І пішов я тоді // до Петлюри,
бо у мене // штанів не було.
Скільки нас, // отаких, // коло муру
од червоної кулі // лягло *(В. Сосюра).*

**Цензу́ра** *(лат. censura, від censo — роблю опис)* — контроль офіційної (світської або духовної) влади за змістом, випуском у світ і поширенням друкованої продукції, творів сценічного, образотворчого та кіномистецтва, радіо- і телепередач, а іноді і приватного листування (перлюстрація) з тим, щоб не допустити або обмежити поширення ідей, інформації, що визначаються цією владою небажаними або шкідливими. Діяльність Ц., або т. зв. літування в радянську добу, негативно позначилася на становленні й розвитку української літератури.

**Центо́н** *(лат. cento — клаптевий одяг)* — стилістичний прийом, який полягає в уведенні до основного тексту певного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на них. Такими видаються поезії Юрія Клена, засвідчуючи культурологічну основу та глибоку інтелектуальну пристрасть в естетичному переосмисленні мистецьких явищ, духовного багатства української та світової літератури. Так, в епопеї «Попіл імперій» Юрій Клен наводить рядки із сонета «Pro domo» М. Зерова («Леконт де Ліль. Ередія стежки...»), М. Драй-Хмари — сонет «Лебеді» («Я був один із лебедів...»), О. Ольжича — вірш «Був же вік золотий...» та ін. Ц. відмінний від ремінісценції тим, що у ній вбачається перегук мотивів незалежно від ліричного сюжету, так само і від цитати, коли чітко зазначається першоджерело.

**Ци́кл** *(грец. kyklos — коло)* — ряд пов'язаних між собою явищ, які творять певну замкнуту цілість. У літературі — сукупність художніх творів одного жанру, які об'єднуються задумом автора в естетичну цілість. Послідовність творів, які

включаються до Ц., визначається плинністю настрою ліричного героя чи розвитком внутрішнього конфлікту, переживання. Різні за мотивами, інтонаційно-ритмічною структурою, строфічною будовою, жанрами, твори Ц. витримані у спільному стильовому ключі, завдяки композиційній єдності набувають додаткової естетичної вартості. За спостереженням Д. Чижевського, вже «барокові письменники часто прямували до циклізації віршів, до об'єднання їх у певні групи, сполучені якоюсь внутрішньою єдністю». Відчуваючи надтекстову вартість, керуючись художньою інтуїцією, письменник включає твори, написані в один час, до різних Ц. або різночасові твори — до одного Ц. Характерні з цього погляду Ц. «Ритми» і «Хвилини» Лесі Українки. До циклізації лірики часто вдавалися І. Франко, П. Тичина, М. Рильський, Д. Павличко, О. Ольжич, Б.-І. Антонич та ін. Відомі епічні Ц.: повісті П. Панча («З моря», «Без козиря», «Голубі ешелони», «Повість наших днів»); львівський Ц. романів Р. Іваничука («Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської», «Вода з каменю», «Шрами на скалі»); київський Ц. історичних романів П. Загребельного («Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євпраксія»).

**Циклі́чний е́пос** — група епічних творів, об'єднана історичною добою, головними персонажами, місцем дії чи авторським задумом. Ц. е. притаманний ірландським сагам, казкам («Тисяча і одна ніч»), поемам («Роман про Лиса»), києворуським билинам (про Іллю Муромця), календарно-обрядовій традиції, великим за обсягом прозовим творам (дилогіям, трилогіям тощо, наприклад «Велика рідня», «Хліб і сіль», «Кров людська — не водиця» М. Стельмаха).

**Цита́та** *(нім. Zitat, від лат. cito — наводжу, проголошую)* — дослівний уривок з ін. твору, вислів, що наводиться письмово чи усно для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на джерело. Цитовані слова на письмі беруться в лапки, пропуски в цитатах позначаються трьома крапками. Відтворюється Ц. здебільшого мовою, якою написано основний текст, а посилання на джерело подається мовою оригіналу. У наукових роботах у тексті після Ц., у виносці внизу сторінки чи в кінці праці вказується автор, назва статті, з якої вона взята, книга чи журнал, у якому стаття вміщена, рік і місце видання, номер журналу, сторінки. Ц. можуть бути уривки текстів, речення чи окремі групи слів, що вплітаються в контекст авторського речення. В останньому випадку цитовані слова беруться в лапки і пишуться з малої літери. Наприклад, «Заперечуючи тим, хто вважав, що російська мова стала панівною завдяки її перевагам над мовами «інородців», В. Жаботинський зауважував, що «підкутою закаблукою можна втоптати в землю найжиттєздатнішу квітку». Ц. можуть бути й афоризми, прислів'я, крилаті слова. Використовуються Ц. і в епіграфах до творів для підсилення авторської ідеї.

**Ці́лісність літерату́рного тво́ру** — інтегральна якість довершеного літературно-художнього твору, елементи якого взаємодіють між собою за принципом органічних систем: набувають естетично валентного сенсу тільки в контексті цілого. Це можливе тому, що задум письменника постає у вигляді образного осяяння, яке випереджує і опосередковує поетапне і поелементне втілення задуму в сюжетно-композиційну структуру, що має просторово-часові виміри. Пафос твору, який більш-менш повно постає в уяві митця, поступово розгортаючись, наповнює кожну деталь, що вживається в творі, вивіряється на естетичну доцільність і функціональну наповненість. Ц. л. т. характеризує народна сентенція: «Із пісні слова не викинеш». За Ц. л. т. відповідає його композиція. Цією якістю довершеного художнього твору зумовлюється необхідність його цілісного аналізу, що, безумовно, не означає докладного, вичерпного застосування всіх аналітичних процедур. Цілісним може бути навіть частковий, вибірковий розгляд поодинокого епізоду чи тропа. Головна умова цілісного аналізу полягає в тому, щоб будь-який, навіть найменший елемент структури твору, скажімо, звукопис чи епітет, розглядався крізь призму цілісності твору, яка складається у свідомості аналітика, інтерпретатора після естетичного сприймання твору. У світлі цілісного образу твору найкраще і повно осягається функція кожної художньої деталі.

# Ч

**Часті́вка** — жанр народної лірики, чотирирядкова, іноді — шестирядкова римована пісня швидкого темпу виконання. Розмір переважно хореїчний. Ч. — імпровізація, адресована конкретній особі чи аудиторії, оформлена як моментальний влучний відгук на злобу дня. Тематичний та емоційний обшир Ч. досить широкий — від побутових фактів до подій великого суспільного значення. В ній виражаються й інтимні переживання, й гостра дотепна думка, і м'який дружній гумор, і нещадна сатира. Ч. властивий образний паралелізм.

Ой пройшла я Кубань,
Пройшла всі уклони,
Ой як важко, тяжко
Гонити вагони.

За своїм духом Ч. близькі до коломийок.

**«Черни́говский листо́к»** — щотижнева літературно-громадська газета, що виходила 1861—63 українською і російською мовами в Чернігові. Видавцем-редактором був Л. Глібов, якому належала і значна частина байок, ліричних поезій українською і російською мовами, оповідань, нарисів,

фейлетонів, театральних рецензій, передових статей та ін. Серед найдіяльніших авторів були П. Куліш (поезія, проза, наукові розвідки), О. Кониський (поезія, статті, нариси, інформаційні матеріали), С. Номис (М. Симонов) — етнографічні й лексико-графічні замітки, кореспонденції. З історичними розвідками, науковою і політичною публіцистикою виступали О. Лазаревський, П. Єфименко, О. Маркович, І. Андрущенко та ін. Під час репресій проти учасників народницьких гуртків вихід газети був припинений.

**Черні́гівські Ате́ни** — культурний осередок другої половини XVII — середини XVIII ст., організований чернігівським архієпископом та поетом, представником літературного бароко Лазарем Барановичем. Гурток пов'язувався з Новгород-Сіверською друкарнею, заснованою 1674 і переведеною 1679 до Троїцького Іллінського монастиря в Чернігові. Складався з письменників — вихованців Києво-Могилянської академії (Лазар Баранович, Олександр Бучинський, Іван Величковський, Іоаникій Галятовський, Стефан Яворський, Дмитро Туптало та ін.). Частина їх, виїхавши з Чернігова, продовжувала справу Ч. А. на землях України, переважно Гетьманщини (Іван Величковський, Дмитро Туптало та ін.). Наступник Лазаря Барановича Іван Максимович відкрив у місті колегію видань. Вихованці колегії тиражували свої твори у колективних збірниках («Зерцало от писания божественного», видане А. Стаховським (1703)). Серйозної і непоправної шкоди літературній та духовній діяльності Ч. А. завдав указ Петра І (1720) про заборону українського книгодрукування та конфіскація друкарні, вчинена царською владою.

**«Че́тьї-Міне́ї»** *(києворус. четій — призначений для читання і грец. menaisos — місячний)* — середньовічні церковно-літературні збірники, де подано сюжети житій святих, тексти «слів» та повчань; розташовані за днем і місяцем вшанування певного святого, призначені для відповідного читання. Запровадилися у Візантії (Симеон Метафраст, IX ст.), а відтак у Болгарії («Супрасльський збірник», X ст.), згодом — у Київській Русі. Найповнішим збірником такого ґатунку вважають «Ч.-М.» у 12-ти т., написані під керівництвом московського митрополита Макарія (XVI ст.), названі «Великими». Серед упорядників таких книг особливе місце посідає український церковний діяч, письменник, оратор Дмитро Туптало, з 1703 — митрополит Ростовський, котрий склав нові «Ч.-М.» (1684—1705), використовуючи києворуські, болгарські, московські та західноєвропейські («Acta Sanctorum») джерела.

**Чума́цькі пісні́** — тематична група української станової (суспільно-побутової) лірики, зміст якої відображає життя і побут чумацтва — популярного промислу українців ще з княжих часів. Основна його функція полягала у транспортуванні на великих просторах України і сусідніх землях найнеобхідніших продуктів — солі, риби, різного краму з інших

країн, які, зі свого боку, потребували українського хліба, меду, сала, воску, шкіри, хутра та ін. З прокладанням залізниць у другій половині XIX ст. чумацтво занепало. Головні мотиви Ч. п.: виряджання в дорогу, намагання дружини завернути чумака додому («Поїхав милий в дорогу»); тривожний постій у дорозі, оборона від грабіжників («Ой високо сонечко зіходить»); оплакування загиблих («Ой з-за Дону, з-за ріки», «Хто не пив води та дунайської»); ярмаркування з дорогим товаром, гуляння на ринку і втрата за чаркою всього майна («Гей, воли ж мої полові», «Що в Києві на риночку»); занедужання і смерть у дорозі («Чомусь мої воли не пасуться», «Ой воли мої, сиві, полові»); нещаслива мандрівка, розпад чумакової родини («Над річкою бережком», «Гей-гей, та журба мене ізсушила»); розлука з коханою дівчиною («Із-за гори, із-за кручі риплять вози йдучи», «Чумаче-бурлаче, чого зажурився?»). Є в Ч. п. яскраве протиставлення вільного козакування і чумакування в Наддніпрянській Україні долі закріпаченого чумака на поневоленій панством Галичині — долі коломийця, якому й жінка заявляє: «А я піду на Вкраїну з дітьми на свободу». Найдраматичніше зображено в Ч. п., як і в козацьких, смерть чумака в розлуці з родиною і рідним краєм. На цю тему — найбільше пісень. Серед Ч. п. є пісня «Ой горе тій чайці», відома у багатьох варіантах. Записана вона наприкінці XVII — на початку XVIII ст. Автором первісного тексту «Ой біда, біда чайці-небозі» в «Історії русів» названо гетьмана І. Мазепу. Чумацька тема і пісні знайшли відгук у творах Т. Шевченка («Ой не п'ються пива-меди», «Ой я свого чоловіка» та ін.), Марка Вовчка (оповідання «Чумак»), С. Руданського (лібретто фольклоризованої опери «Чумак. Український дивоспів на штирьох місцях»), М. Коцюбинського (оповідання «На крилах пісні») та ін.

# Ш

**Шаїрі** — чотирирядкова строфа на шістнадцять складів з дактилічним або парокситонним монориммним римуванням. Ш. — панівний у грузинській поезії до XVIII ст. віршовий розмір, простежується у найдавніших пам'ятках грузинської лірики, цією строфою написано відому поему «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, перекладену українською мовою М. Бажаном. Крім «високого Ш.», який використав грузинський поет, він застосував «низький Ш.»: відповідно — (4+4+4+4) та (5+3+5+3). До розміру Ш. зверталися й українські поети, зокрема у вірші «Шота Руставелі» М. Рильський: *«Хто бере — усе той тратить, хто дає — усе придбав».*

Чи не він, поет, це слово для нащадків проказав?
І така його поема, ніби щедрості рукав,
Що широко розсипає сотні сот квіток і трав.

**Шара́да** *(франц. charade, від прованс. charrado — бесіда)* — різновид версифікаційної гри, котрий полягає у відгадуванні закодованих слів чи виразів, сприяючи розвитку інтелекту та активізації мовного поля під незвичним, асоціативним кутом зору. Цей жанр здавен використовувався з дидактичною метою, викликав інтерес у літературі бароко, авангардизму тощо. Приклад Ш. — вірш Д. Білоуса:

Одне — сніп по обмолоті
На покрівлю хати.
Інше — жінка, а точніше
Материна мати.
Коли взяти кожне слово,
Поєднати те і те,
Буде квітка, що весною
Жовтим цвітом зацвіте.
Що це таке? *(Кульбаба).*

**Ша́рж** *(франц. charger — перебільшувати)* — різновид карикатури, в якій зберігається подібність з об'єктом зображення, сатиричні тенденції поступаються перед м'яким, доброзичливим гумором. Ш. має свою жанрову специфіку і в поезії: це переважно чотиривірш, в якому наявний легкий жарт, як у низці дружніх Ш. П. Осадчука:

ДМИТРО ПАВЛИЧКО
Від книжок вгинається поличка,
Струмом б'є із кожного рядка.
Недарма ж бо томики Павличка
Пригорнулись до томів Франка.

Ш. близький до епіграми, але позбавлений ознак в'їдливої сатиричності, а також до пародії, але без гротескової імітації творчої манери автора.

**Шахопое́зія** — вид творчості, синтез поезії і шахової композиції, започаткований у 90-ті XX ст. А. Мойсієнком; культивує два різновиди шахопоезії: віршовий текст відображає певні ідейно-тематичні колізії розв'язку шахової задачі; поетичний текст безпосередньо «вплітає» в себе розв'язок авторової задачі, наприклад:

Легкого не вибираємо...
1. Ch3? Ch7?
Коли вибір
Виболено
до малого камінця в оці,
Випалено
до останнього нерва,
Вибілено
до ризику —
На шляху,

Що малих путівців стремена
Порвав-пожбурляв довкола
І сам
Стоїть
Упівнеба розіп'ятий
Ними
Безжально-кинджально...
Легкого не вибираємо.
1. Се4!



**Шва́нк** *(нім. Schwank — жарт)* — жанр німецької середньовічної літератури, переважно сатиричне оповідання, подеколи у віршованому вигляді (XII—XVI ст.). Близький за мотивами до фабльо та прозової новели доби Відродження, Ш. обмежувався епатуванням побуту клерикалів та лицарства, часто схилявся до відвертого цинізму. Найпомітнішим явищем цього жанру вважається збірка веселих, грубуватих Ш. мандрівного поета Штрікера під назвою «Піп Аміс».

**Шестиві́рш** — шестирядкова віршова строфа з добре розробленою розмаїтою схемою римування, вживана у формі секстини, зустрічається у вигляді тернарно римованого вірша (тернарне римування):

Все дальше, дальше, дальше йдеш, а
Землі ногою не торкаєш, б
І, наче арфу, так несеш а
Проміння місячне — і граєш, б
Тугою серце квітам краєш... б
І дальше, дальше, дальше йдеш *(Б. Лепкий)*. а

**Ши́фр** *(франц. chiffre — цифра)* — у бібліотечній справі — умовне позначення місця книги на бібліотечних полицях, документальних матеріалів — в архівосховищах. Існує багато ін. застосувань Ш., зокрема при обробці інформації на електронно-обчислювальних машинах.

**Шістдеся́тники** — творче молоде покоління 60-х XX ст., сформоване в період тимчасового «потепління» радянського режиму, осудження сталінізму та часткової реабілітації деяких представників «розстріляного відродження». Виникнувши спочатку у вигляді культурницького руху (Клуб творчої молоді в Києві, 1959; «Пролісок» у Львові, 1961 тощо), це явище невдовзі перетворилося на опозицію владним структурам, набуло загальнонаціонального значення. Найповніше, найяскравіше воно проявилося у літературі, що зазнала оновлення художніх форм, патетики романтизованого гуманізму, пожвавлення неонародницьких тенденцій та усвідомлення тяглості національних цінностей. Подіями тих літ стали неординарні дебюти І. Драча, М. Вінграновського, В. Симоненка, В. Голобородька та ін. поетів. Творче покоління Ш. не обмежується одним десятиліттям. До них належать

автори, які ввійшли в літературу у 50-ті (Д. Павличко, Ліна Костенко) або розкрили можливості свого таланту на межі 60—70-х (Б. Олійник, В. Забаштанський). Термін «Ш.» стосується також представників інших літературних родів та жанрів — прозаїків Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Міняйла, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука та ін., літературних критиків та літературознавців І. Дзюбу, І. Світличного, Михайлини Коцюбинської, В. Іванисенка та ін., публіцистів В. Чорновола, Ю. Бадзя та ін. У межах Ш. не спостерігалося ні стильової, ні ідейної одностайності. Коли одна їх частина сподівалася на ілюзорне оживлення соціалістичного реалізму, поділяла комуністичні догми, то інша — вивільнилася з-під їх засилля, знаходячи художні цінності на іманентній основі мистецтва, несумісній з імітат-літературою. Це властиве творчості В. Голобородька, М. Воробйова, С. Вишенського, М. Григоріва, В. Кордуна — представників т. зв. київської школи. Стосується це і творчості дисидентів (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець, М. Осадчий, Є. Сверстюк та ін.), переважна частина яких на початку 60-х входила до гурту І. Світличного, що відразу став культурним та духовним осередком відроджуваного українства. Тут не лише відновлювалася етногенетична пам'ять, обстоювались високі естетичні критерії, а й закладалися принципи гуманістичного змісту та національного значення, які викристалізувались у діяльності Гельсінської спілки (1976), готували ґрунт для проголошення незалежної України. Тому дисиденти зазнавали постійних репресій, а «в'язнична поезія», за словами М. Осадчого, стала «альтернативною до офіційної літератури соціалістичного реалізму». Творчість Ш. мала вплив і на представників старшого покоління, зумовлюючи оновлення їхнього доробку (М. Рильський, М. Бажан, Л. Первомайський, А. Малишко, І. Муратов та ін.).

**Шкільна́ дра́ма** — жанр латиномовної релігійної драматургії, що виник на межі XV—XVI ст. в країнах Західної Європи. Походження Ш. д. пов'язане із статутом церковних та світських навчальних закладів, в яких сценічні вистави були обов'язковими для засвоєння латини. Особливого поширення набула завдяки єзуїтам, захопленим інтерпретацією біблійних та міфологічних сюжетів, передусім тих сакральних джерел, що стосувалися історії католицької церкви. Ш. д. спочатку розвивалася у католицько-християнському та антично-класичному напрямах. У ній вплив античної традиції (стислий виклад, наявність епілога тощо) поєднувався із середньовічною (відсутність єдності часу та місця, змішування трагічного й комічного і т. п.) та ренесансною. Часто Ш. д. складалася з п'яти актів, після кожного з них виступав хор. Вистава організовувалась переважно до Різдва, Великодня тощо. В Україні Ш. д. поширилась (через Польщу) у XVII—XVIII ст., створювалась викладачами та учнями духовних (братських) шкіл, спрямовувалась проти експансії католи-

цизму. Основна її віршова форма — силабічна, писана українською книжною мовою. Із збережених Ш. д. найдавніша — «Олексій, Божий чоловік» (1674). З останніх найвизначніших творів цього жанру були трагікомедія «Володимир» Феофана Прокоповича (1705), присвячена гетьманові І. Мазепі, та п'єса невідомого автора «Милість Божа, од неудоб носимих обид лядских чрез Богдана Зиновія Хмельницкого, преславного войск Запорозких, свободившая...», поставлена 1728. До Ш. д. на біблійні сюжети додавалися інтермедії.

**«Шля́х»** — місячник літератури, мистецтва та громадського життя. Виходив у Москві (1917) та Києві (1918—19) за редакцією Ф. Коломийченка. Містив твори українських письменників, критиків, літературознавців, істориків, публіцистів. Висвітлював шляхи розвитку української літератури, мистецтва, порушував проблеми громадсько-культурного життя. Виник у березні 1917 на хвилі революційного піднесення в Україні, коли вже хитався царат, коли, як наголошувалося у вступній статті першого номера, «ніколи в історії не було так повно поставлено перед українським народом вогняне питання: бути, чи не бути». Об'єднав тодішні визначні сили української літератури (Ольга Кобилянська, А. Кримський, Галина Журба, В. Самійленко, М. Рильський, Г. Чупринка, М. Філянський, М. Шаповал, М. Чернявський, Г. Хоткевич, П. Тичина, Христя Алчевська, Олександр Олесь, І. Липа, М. Жук та ін.). Містив статті з питань музики, театру, живопису, бібліографічні огляди поточної художньої та наукової літератури (А. Товкачевський, Софія Русова, Ю. Меженко, О. Грушевський, М. Марковський та ін.). Крім оригінальних творів, тут друкувалися переклади з Г. де Мопассана, А. Шніцлера, Г. Д'Аннунціо, Ш. Бодлера та ін. Відстоював права українського народу на вільний розвиток української мови й літератури, на «поширення, піднесення і розквіт рідної культури на початках самостійності України при федеративній згоді з іншими країнами». Культивував плюралізм поглядів у галузі громадсько-політичного і духовного життя. На базі журналу діяло видавництво «Шлях».

**«Шляхи́ мисте́цтва»** — літературний журнал Головполітосвіти. Виходив 1921—23 у Харкові. Редагували журнал В. Еллан (Блакитний), Г. Коцюба, В. Коряк. Вийшло п'ять номерів. Часопис мав розділи: «Поезія», «Красне письменство», «Мистецька трибуна», «Бібліографія», «Мистецька хроніка». Друкувалися поезії Юліана Шпола (М. Яловий), Я. Мамонтова, В. Алешка, М. Хвильового, М. Лебединця, О. Коржа, І. Кулика, В. Еллана, М. Семенка, П. Филиповича, М. Йогансена, В. Сосюри, П. Тичини, В. Поліщука, Гео Шкурупія, І. Сенченка, М. Терещенка, М. Доленга, Т. Осьмачки та ін. Прозу представляли «Блакитний роман» Г. Михайличенка, твори В. Підмогильного, Г. Косинки, А. Головка, М. Хвильового та ін. У прозі домінували малі жанрові фор-

ми з яскравою символікою, глибинним підтекстом, складною асоціативністю, пов'язаною з реаліями подій 1917—20. Із літературно-критичними статтями на сторінках місячника виступали І. Кулик, І. Айзеншток, М. Йогансен, В. Коряк, Ю. Меженко. Розділи «Бібліографія» та «Мистецька хроніка» подавали досить розмаїту картину літературного життя.

**Шпі́льман** *(нім. Spielmann, від spielen — грати, жартувати)* — мандрівний поет і музика.

**«Штрихова́ стилі́стика»** — заміна довгих описових періодів лаконічною фіксацією зображення, міркувань оповідача або персонажа. Швидка зміна переживань та настроїв передається стислими «мазками», «штрихами». Задля цього використовуються номінативні мовні конструкції, дієслівні градації, еліпси, фігури умовчання тощо. В українській прозі прийоми «Ш. с.» спорадично використовували Марко Вовчок, Л. Глібов та ін. Особливого поширення вона набула у модерністській літературі на початку XX ст., зокрема в імпресіоністичній прозі М. Коцюбинського, в експресіоністичній В. Стефаника та ін. «Ш. с.» притаманна новелістиці (Г. Косинка), кіноповісті (О. Довженко), поезії (Є. Плужник). Приклад «Ш. с.» — вірш «Га?» авангардиста В. Хмелюка:

> Глянь, пристань! Крамар Сагайдачний кармазинне
> військо веде. Поясами парчевими підперезане, ген
> там за горбами. Ой, жах, темінь угорі. Блиск бляшаний
> сріблом гуде. З заході їздці розлючені. Димний гамір
> хмари підпер. Горить степ стрілами [...].

Див.: **Асиндетон.**

**Шу́мка**, або **Чабара́шка**, — народна танцювальна та жартівлива пісня. Складається з однієї-двох чотирирядкових строф. Це, власне, восьмискладовий двоколінний рядок, поділений на дві ритмічні групи (4+4), на які припадає здебільшого однакова кількість наголосів. Римування парне, клаузули окситонні та парокситонні:

> Ой мій милий // умер, умер
> Та в коморі // дуду запер,
> А я пішла // муки брати,
> Стала мені // дуда грати.

Розмір Ш. трапляється і в піснях серйозного змісту. До цієї форми зверталися українські поети: Т. Шевченко в пісні кобзаря «Отак чини, як я чиню...» (поема «Гайдамаки»), С. Руданський («Повій, вітре, на Вкраїну») та ін.

# Щ

**Щедрі́вки** — жанр народних величальних обрядових пісень, якими зустрічали початок нового хліборобського року, початок весняної рільницької праці, що починалася

наприкінці березня. Давні українці-рільники надавали особливої магічної ваги хліборобському новоріччю і назвали Щедрим вечором ніч перед його початком. Молодь і діти у цей вечір обходили оселі, величали господарів, віншували їх піснями-побажаннями. Свідченням того, що саме українці-хлібороби витворили цей вид пісенності, є і сама назва «Щ.», оскільки в ін. слов'янських народів, навіть у найближчих сусідів, вона відсутня. Під впливом християнського календаря пісенно-обрядовий цикл хліборобського весняного новоріччя праукраїнців перенесено до Різдва та календарного Нового року (за юліанським календарем, ст. ст. у XX ст. — напередодні 14 січня), а також другого свят-вечора. У зв'язку з цим поряд із первісною, питомо українською, з'явилася нова запозичена назва цих обрядових пісень хліборобського новоріччя — колядки (див.: **Колядки**), що більше закріпилася за піснями першого свят-вечора. Поповнився і їх репертуар новотворами з християнськими мотивами. Щ., будучи однотипними з колядками за змістом, функціонально-структурними особливостями, зберегли свою первісну назву і характерний приспів: «Щедрий вечір, святий вечір, добрим людям на здоров'я». Однак ця диференціація між колядками і Щ. помітна тільки в окремих західних регіонах України. Мотиви Щ. знайшли своє втілення в художній літературі — «Ніч перед Різдвом» М. Гоголя, «Щедрий вечір» М. Стельмаха та ін.

**Щодéнник** — літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Щ. пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання, у ньому нотуються переважно явища особистого життя, здебільшого у монологічній формі, хоча може бути й внутрішньо діалогічна (полеміка із собою, з уявним опонентом тощо). Ці ознаки особистого Щ. сприяли його поширенню у художній літературі, особливо наприкінці XVIII ст., коли поглиблювався інтерес до людської душі, що притаманне сентименталізму («Сентиментальні мандри» Л. Стерна). Певні особливості Щ. використовувались у пригодницькій літературі, скажімо, у Ж. Верна, філософських текстах («Щоденник знадника» С. К'єркегора) і т. п. В українській літературі відомі Щ., котрі стали незамінними історичними та духовними документами, написані Т. Шевченком, О. Довженком, У. Самчуком та ін. (див.: **Діаріуш**).

# Ю

**«Ювілéй 30-лíтньої дія́льності Михáйла Пáвлика (1874—1904)»** — збірник на пошану письменника і громадсько-культурного діяча. Вийшов 1905 у Львові заходом ювілейного комітету, до якого входили В. Стефаник, М. Лозинський та ін. Відкривається портретом ювіляра, фотографіями його

родини, загальним описом святкування ювілею у Львові та інших містах Галичини й Буковини. Містив вірш-співанку «За що?» М. Павлика, його оповідь «Про нашу рідню», спогади Анни Павлик про батька, виступи на ювілеї В. Стефаника, К. Трильовського, статтю «Михайло Павлик» М. Лозинського, вірш «Каменярі» І. Франка, пісню «Шалійте, шалійте, скажені кати» О. Колесси. Під окремою рубрикою надруковані привітання М. Павликові (телеграми, листи) від громадсько-культурних діячів, письменників, вчителів з Буковини (І. Діброви, К. Якубовського, Я. Веселовського, С. Смаль-Стоцького, О. Маковея та ін.), Галичини (І. Франка, Леся Мартовича, І. Свєнцицького, К. Студинського та ін.), Наддніпрянської України (з уваги на політичний режим у Росії ці поздоровлення, за винятком Ганни Барвінок — дружини П. Куліша, — подані без підписів їх авторів). З-за кордону надійшли привітання від Я. Окуневського, О. Луцького, І. Пулюя, Р. Сембратовича, Ф. Волховського та ін. з оцінками діяльності М. Павлика. Наприкінці видання надруковано статтю-роздум «Відповідь ювіляра» — погляд М. Павлика на пройдений ним життєво-творчий шлях, подяку за надіслані привітання.

**«Ю́жно-ру́сский сбо́рник»** — український альманах, виданий 1848 А. Метлинським у Харкові. Після передмови і статті про український правопис подано твори «Бандура», «Козачі поминки», «Сирітка» та «Козацька смерть» А. Метлинського (за Ф. Челаковським); «Думи мої, думи мої, де ви подівались...», «Дивлюсь я на небо...», «Весна», «Слав'янськ», «Тебе не стане в сих містах...», «Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче...», «Іван Кучерявий» М. Петренка та ін.; українське повір'я «Вовкулака» С. Александрова; поема «Наталя, або Дві долі разом» і віршована повість «Гарасько, або Талан і в неволі» М. Макаровського; повість «Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненка. Подано і біографічні довідки про кожного письменника.

# Я

**Я-персона́ж** — індивідуальність літературного героя, що сприймається за наратора та учасник відповідних ситуацій та подій, зображених у художньому творі.

**Я́ва** — частина акту (дії) у драматичному творі, що визначається незмінним колом (кількістю) дійових осіб. Нова Я. розпочинається з виходом зі сцени чи появою на ній нового персонажа (або групи). Поділ драматичного твору на Я. відіграє композиційну роль, тому вона у п'єсах (зокрема, XIX ст.) чітко фіксувалася, позначалася порядковим номером та перерахуванням дійових осіб. Сучасна драматургія не дотримується цього принципу.

**Якісне віршува́ння** — див.: **Кваліта́тивне віршування.**

**Ямб** *(грец. iambos — напасник)* — в античній версифікації триморна стопа з двох (довгий та короткий) складів, у силабо-тонічній системі — двоскладова стопа з наголосом на другому складі (∪ —). В ямбічному вірші ритмічний акцент припадає на парні (сильні) склади, хоч можливі пропуски метричних наголосів (пірихій), що урізноманітнює багатство віршової ритмомелодики. Найрідкіснішим в українській поезії є одностопний Я.:

Іду посеред поля я,
    Іду;
Голівонька вже крутиться —
    Впаду,
Тоді надлине мавонька,
    Як сон [...] *(В. Поліщук).*

Не часто трапляється й двостопний Я. Його прикладом може бути строфа з поеми «Смерть Шевченка» І. Драча, подовжена у третьому рядку гіперкаталектичною клаузулою:

Вишневий цвіт
З вишневих віт
Вишневий вітер
Звіває з віт.

Тристопний Я. також не дуже поширений:

Заквіт осінній сум,
осінній сум заквіт.
На віях я несу
гаптований привіт —
і любій принесу,
прохатиму: візьми;
заквіт осінній сум —
заквітнемо і ми *(В. Чумак).*

Чотиристопний Я., завдяки своїй гнучкості та місткості, — найуживаніший в українській поезії:

Яких іще зазнаю кар?
Якими нетрями ітиму
Шляхами з Риму і до Криму
Під ґвалт і кпини яничар? *(І. Світличний).*

Часто спостерігається п'ятистопний Я.:

Гарячий день — і враз достигне жито
І доп'яніють обважнілі грона.
Він ще незнаний, ще непрежитий,
Єдиний день — мого життя корона *(Олена Теліга).*

Шестистопний Я., що за кількістю складів відповідає александрійському віршеві, був улюбленим розміром київських «неокласиків», передусім М. Зерова, хоч до нього зверталися й ін. автори, зокрема Б.-І. Антонич:

Антонич був хрущем і жив колись не вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко [...].

Семистопний Я. спостерігається серед вільних ямбів:

Зсуваються усе грізніше чорно-сизі хмари...
Стає на всій землі надто душно, темно, тяжко, млосно...
...І тоскно
В мінливім блискавок червонім миготінні [...] *(А. Казка)*.

Восьмистопний Я. — крайній, помежовий у сучасній ритмометричній системі:

Струмує гімн рослин, що кличуть про нестримність зросту,
і серцю, мов по сьомій чарці, невисловно п'янко.
Від'їду вже. Тут був я тільки принагідним гостем.
До інших зір молитимусь і інших ждати ранків
*(Б.-І. Антонич)*.

В Элладі Я. називали жартівливі вірші, що використовувалися під акомпанемент музичного інструмента — ямбіке. Згодом Я. означає будь-який сатиричний твір, написаний ямбічним розміром. Пізніше Я. поступово виповнювалися жанровим змістом, що в українській поезії засвідчили збірки «Слова на каменях. Римські ямби» С. Гординського (1937), «Ямби» М. Бажана (1940). Я. вживається й у формі вільного вірша як вільний Я. при різній кількості стоп у віршовому рядку та астрофічній будові, зберігаючи традиційне римування. Найчастіше такий Я. практикується в жанрі байки і тому називається байковим віршем. Я. використовується й за відсутності римування в межах строфи, власне, у білих віршах:

[...] Коли нараз мені в чужому краї
не вистачить на подих України,
коли поміж небес та океанів
не втримають мене сріблисті крила, —
зостанеться гарячий попіл предків,
і я розвіюсь над широким світом
живучими пилинками землиці —
тієї, у якій коріння хліба,
тієї, у якій моє коріння *(П. Перебийніс)*.

**Ярли́к** *(тюрк. jarlōg — указ, наказ)* — наклейка із заголовком чи іменем та прізвищем автора на книжковому корінці або наклейка на книжковій палітурці із зазначенням бібліотечного шифру.

**Я́рус** *(тюрк.)* — у театрі — один із горизонтальних рядів, лож, балконів у театральній залі, розташований один за одним. У книгодрукуванні — горизонтально розташована низка граф заголовної частини таблиці, де викладається зміст кожної графи, зазначено співвідношення показників та одиниці виміру, за допомогою яких ведеться обрахунок.

# Алфавітний покажчик

## А

## Б

## В

# Г

# Д

# Е

## Є



## Ж



## З

# І



# К

# Л

# М

## Н



## О

# П

# Р

# С

## Т



## У



## Ф

**Літературознавчий словник-довідник** / За ред.
Л64 Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 752 с. (Nota bene).

ISBN 978-966-580-244-0

У словнику-довіднику розкрито зміст основних філософсько-естетичних категорій, літературознавчих, лінгвістичних, психологічних понять, які характеризують специфіку художньої літератури, її функціонування у суспільстві. Подано інформацію про українські альманахи і літературно-мистецькі часописи, об'єднання письменників і стильові течії у світовому письменстві.

Розрахований на літературознавців, критиків, викладачів і студентів-філологів, учителів-словесників, усіх, хто цікавиться мистецтвом слова.

**ББК 92я2**

Довідкове видання

**Серія «Nota bene»**
Заснована в 1995 році

# Літературознавчий
## словник-довідник

Редактор О. З. Лебедєва-Гулей
Технічний редактор Т. І. Семченко
Коректор В. П. Мусійченко
Комп'ютерна верстка С. Б. Терещука

Підписано до друку
з оригінал-макета 10.08.2007.
Формат 84×108/32. Папір офс. № 1.
Гарнітура Шкільна. Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 39,48. Ум. фарбовідб. 39,9.
Обл.-вид. арк. 42,3. Зам. 7-420.

Видавничий центр «Академія»
04119, м. Київ-119, а/с 37.
Тел./факс: (044) 483-19-24; 456-84-63.
E-mail: academia-pc@svitonline.com
Свідоцтво: серія ДК № 555 від 03.08.2001 р.

ВАТ «Білоцерківська книжкова фабрика».
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.